

Franz Stuck

Franz Hermann Meissner

FRANZ STUCK

DAS KÜNSTLERBUCH

EINE KLEINE
AUSGEWÄHLTE REIHE VON
KÜNSTLERMONOGRAPHIEEN

VON

FRANZ HERMANN MEISSNER

BAND III

FRANZ STUCK

SCHUSTER & LOEFFLER
BERLIN UND LEIPZIG

Franz Stuck

von

Franz Hermann Meissner



1899
SCHUSTER & LOEFFLER
BERLIN UND LEIPZIG

1

Franz Hermann Meissner.

Schuster & Loeffler.



Selbstbildnis von 1899.

FRANZ STUCK.

. . . Da wächst irgendwo weltfern vom lauten Tagesgetriebe in einem stillen Bürgerhause der Grossstadt, in der Provinz oder gar inmitten der tiefen Stille des Landes irgend ein Knabe heran. In herkömmlichem bürgerlichen Thun haben Eltern und Vorfahren gewirkt, ohne dass ihr Horizont auch bloss um eine Messerschneide über den der Gevatterschaft hinausgegangen wäre; vielleicht in absehbaren Zeiten ist kein Studierter in der Familie gewesen; vielleicht hat seit Geschlechtern Keiner den Fuss über die Heimatprovinz hinausgesetzt; und kaum Einer hat über Dinge, die nicht gerade das Nächste betreffen, je einmal, soweit man weiss, eine Meinung gehabt, wie sie nicht jeder Bekannte von ihm auch gehabt haben könnte. Es sind keine Abenteuer, keine Vergehen, keine Laster je bei den Vorfahren bekannt geworden; Jeder hat im Umkreis der Heimat die Jugend in engem Zusammenhang mit der Natur und im Lauschen auf den Schritt der Jahreszeit verlebt; er hat auf der Schulbank gesessen, das Allernötigste mühsam gelernt; er hat um Mädchen geworben, gefreit, Kinder gehabt, in mühseliger Arbeit sich durchgeschlagen und ist in die Grube gesenkt worden. Kein Funken hat je in einem

der Vorfahren geglüht, der höheren Dingen galt, als der enge Provinzrahmen und der Tageserwerb vorstellen. Es schwebt in aller strotzenden Gesundheit eine grauenhafte Einförmigkeit über dem Vegetieren der Geschlechter in dieser ahnenlosen Familie. Und der richtige Erbe in der Gesundheit des Körpers, in der Ruhe der Nerven, in dem Sinn für das Nächstliegende ist dieses Kind in den ersten Jugendjahren.

Dann ändert es sich. Nicht immer zwar ganz früh und ganz unzweideutig, aber in der grossen Mehrzahl doch der mir bekannten Fälle zeigt sich bald eine Besonderheit bei diesem Knaben. Er ist entweder sehr träumerisch oder sehr intelligent oder ragt auch durch besonderes Geschick zum Herrschen selbst unter älteren Kameraden hervor. Das fällt auf; es kommt eine Ahnung ins Mutterherz von Fernen, in die zu schauen ihr und ihrem Lebenskreis versagt ist; das Kind wird Mittelpunkt einer heimlichen Verwunderung und eines festen Glaubens, dass Gott es gezeichnet habe; dieser Glaube überdauert die Enttäuschungen der Schulzeit und die seit Geschlechtern angesammelte Kraft im Knaben widersteht dazu den Versuchungen des Genusses. Einestages ist er gerade auf dem Gebiet, auf dem er zum Staunen seiner Angehörigen in 1000 kindlichen Versuchen herumgespielt hat, gross geworden. Der Ruhm eines Dichters, Künstlers, Gelehrten, eines Erfinders oder Staatsmannes heftet sich an ihn. Und wenn er allein ist und in ergriffener Genugthuung an die Blütenzeit im väterlichen Obstgarten, an die pfeifenden Staare darin, an das Sonnenbrüten auf duftender

Wiese und das Gesumm der Käfer, an Bachrauschen und Waldeinsamkeit denkt und grübelt, wie es eigentlich kam, dann sagt er sich still, dass er brav und fleissig das Seinige erarbeitet hat, — dass aber etwas in ihm und ausser ihm war, das ihn willenlos trieb und ihm den Weg verhältnismässig leicht machte. Woher Trieb und Leitung desselben aber eigentlich gekommen sind, weiss er so wenig wie Irgendwer. Und er muss schon eine sehr starke kritische Ader und eine seltene Unpersönlichkeit seinem Werk gegenüber haben, wenn er feststellen kann, aus welchen weiten Ursachen er gerade zur Schaffung des von ihm erfundenen Baustils, zur Erweiterung seiner Wissenschaft gerade nach dieser Seite oder zur Erfindung jener Maschine gekommen ist. — —

— — Die Frage nach der Entstehung des menschlichen Genies, nach der Bestimmung von dessen Art und Richtung, nach der persönlichen Notwendigkeit des freien Hervorbringens für den Träger desselben ist uralt. Von den antiken Philosophen mit der begrifflichen Notbrücke des »göttlichen Wahnsinns« bis zur »Göttlichkeit« oder dem »göttlichen Funken« in der Renaissance-Auffassung, und von da bis zum neueren Erklärungs-Versuch des Genies als eines Ergebnisses des körperlichen Organismus in seiner besonderen Stoffbeschaffenheit und Stoffmischung seitens des Materialismus haben sich viele Köpfe vergeblich damit bemüht. Die Frage ist immer noch offen trotz mancher formell schönen Antwort. Sie dürfte es noch lange bleiben, weil man, wie mir scheint, in der Methode

ihrer Behandlung die naturwissenschaftlich-empirische Seite nicht genug und die philosophische zu sehr betont. Sicher ist heute nur dabei: wer sich mit diesen Problemen unmittelbar oder in ihrem Schattenkreis beschäftigt, darf sich nicht mehr, wie Vasari z. B. als unverzagter Malerpraktiker einst, hinter den »göttlichen Funken« als hinter eine sichere Deckung gegen wissbegierige Frager zurückziehen; er darf auch nicht das gleichbedeutende Rückzugssignal: »Eingebung« blasen, mit dem die Ästhetiker der Romantik namentlich zu Anfang unseres Jahrhunderts gerade dort immer sehr geistreich schienen, wo ihr Begreifen eigentlich einen Bankerott erlebte. Die ästhetische Spekulation ist heute ins Hintertreffen gerückt.

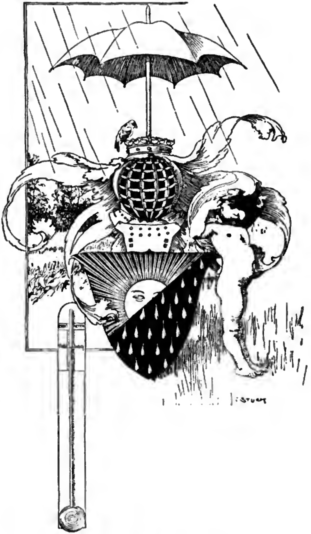
Und das hat seinen guten Grund. Das Verhältnis zur Kunst ist ein ganz anderes in der Neuzeit geworden. Schnaase und Kugler haben die moderne Kunstwissenschaft begründet, indem sie ihre geschichtliche Seite fast ausschliesslich in den Vordergrund rückten; man liess Ästhetik Ästhetik sein und suchte im Verlauf der Jahrhunderte, in der Quellen- und Personenkenntnis, im Schulzusammenhang zunächst ein sachliches Verhältnis herzustellen. Dazu aber trat noch eine wichtige und fruchtbare wissenschaftliche That in Wirksamkeit: Darwins Theorie von der Entwickelung und Artenbildung durch Anpassung. Darwin sprach hier nur aus, was in der Luft lag; er weckte nur Klarheit im Bewusstsein, wo längst der Instinkt des Jahrhunderts sich geregt hatte; in der Naturwissenschaft war die Theorie deutlich ausgesprochen; alle anderen Wissen-

schaften nahmen sie mehr oder weniger auf. Interessanter Weise ist ein für die neuere Kunstgeschichte wichtiges Buch: Herman Grimm's »Leben Michelagniolos« beinahe gleichzeitig mit Darwins epochemachendem Werk erschienen. Trotzdem steht Grimm bis zu einem gewissen Grade bereits auf demselben Boden, denn ihm ist das kultur- wie staatsgeschichtliche Milieu von Florenz und Rom bereits so wichtig für das Verstehen des grossen Florentiners, dass man dessen breite Behandlung sogar mit Unrecht getadelt hat. Und wenige Jahre später erschien in Justi's »Leben Winckelmanns« ein in der aktenmässigen Festlegung von jeder Kleinigkeit, die auf den Vater der Archäologie nicht nur gewirkt hat, sondern auch gewirkt haben könnte, bezeichnendes Werk, das noch folgestrenger die Entwickelungs- und Anpassungstheorie für die Kunstgeschichte in Anspruch nimmt. Eingehendes und zuverlässiges Quellenstudium mit dem Interesse für die geringsten Thatsachen, sorgfältige Berücksichtigung von Abstammung, Erziehung, Zeitumgebung bei der Kritik eines Gesammtwerks, Weiterwirkung desselben sind die Zeichen geworden, unter denen die moderne Kunstwissenschaft aufblühte und lebendige Eindrücke von der Vergangenheit mit scharfen Umrissen und satten Farben an die Stelle der Schemen setzte, mit denen die Wissenschaft 50 Jahre früher wirken musste. Die alte Legendenüberlieferung ist verdrängt. In einer langen Kette liegt die Vergangenheit Glied für Glied schon jetzt als Entwickelungsreihe vor unseren Augen klar da. Näher gerückt sind uns die Künstler wie die Menschen,

die einst kalt auf unnahbaren Höhen thronten. Sind sie kleiner dadurch geworden? Im Gegenteil! Die »göttliche Eingebung« als Quelle für ihre Kunst schränkt das Verdienst ein; erkennen wir aber ehrfürchtig, mit welcher Gedankenkraft, welcher Urteilsschärfe und welchem Spürsinn ein Dante, Giotto, Michelagniolo, Dürer von ihren Vorgängern lernten und vom Erlernten aus ihre Zeit zu begreifen und deren lebensfähige Keime in grosse Denkmale umzusetzen wussten, so wachsen sie ins Gigantische durch ihr Verdienst gerade, mit eigener Kraft aus dem Nichts neue Vorstellungskreise geschaffen zu haben. — Damit wird für die neuere Kunstgeschichte jedes erreichbare Datum und jeder noch erlangbare persönliche Zug als ein Mosaik von Wichtigkeit, das in der Gesammtheit der Steine schliesslich ein lebenatmendes, menschlich wie wissenschaftlich interessantes Bild giebt, in dem ein grosser Mensch in seinen Absichten, seinem instinktiven Wirken, seinem Zeitverhältnis verstanden wird. Mit Bewusstsein werden jetzt die zeitlichen wie persönlichen Unterschiede der grossen Erscheinungen nach und nebeneinander begriffen, — die Bewegungsgesetze mit ihrem wertvollen Schluss auf die Gegenwart lassen sich sicher erkennen, — das Material wird schliesslich geschafft, auf dem im Zusammenwirken von Empirie und Denkkunst einmal das Problem vom Genie wird gelöst werden können.

Eine reiche Fülle von neuen Gesichtspunkten hat sich aus dieser Methode für die heutige Kunstgeschichte ergeben. Das Sammeln von Thatsachen und Unter-

suchen der Beziehungen zwischen dem Menschenschicksal und dem Kunstwerk, das Vergleichen der persönlichen Zustände und Entwickelungen mit dem Reifen des Kunststils beim Einzelnen und bei ganzen Epochen hat überraschende Aufschlüsse gegeben und, wie schon gesagt, den Standpunkt der Kunst gegenüber vollständig gegen früher verschoben. Man kann sagen, dass die Frage nach dem Entstehen des Genies ihrer Lösung heute näher gebracht ist als jemals, — und dass die weitesten Fortschritte im Begreifen des Genies nach seiner Art, nach seiner gesetzmässigen Entwickelung, nach seinen Schaffensbedingungen gemacht sind. Es scheint heute dazu absehbar, wieviel die Kunstgeschichte auf diesem Gebiet in den nächsten Jahrzehnten noch leisten wird. Sie wird vom Sammeln der Thatsachen und Beziehungen zwischen Menschen und Werken zur Vergleichung derselben, zur Ergründung der heute mehr geahnten als erkannten Gesetze, zum sicheren Rückschluss von der Kunst auf den Menschen kommen. Ihrer harren dabei in kunstpsychologischer Hinsicht noch tiefe Offenbarungen; sie wird durch die Hypothese daraus auf die richtige Spur zur Quellenforschung kommen; besonders aber wird sie die zeitgenössische Erziehung der Künstler wie des Volkes für den veredelnden Genuss der ästhetischen Schöpfung auf ganz neue Anschauungen stellen. — Welch' eine Menge noch ungenutzten wertvollen Materials liegt nicht schon heute für die Bearbeitung da! Manches hat sich bereits eingebürgert, ohne dass man gemeinhin tiefer darüber nachdenkt. Für den Silberton und den Kolorismus



Aus den Monatsallegorieen: April.
(Verlag von Rich. Bong in Berlin.)

der alten Niederländer z. B. hat man längst einen zuverlässigen Nachweis in den atmosphärischen Verhältnissen des wasser- und dunstreichen Hollands; die Ursache für die eigentümliche Farbe und Form bei den Italienern sucht man in der Luftdurchsichtigkeit des transalpinischen Sonnenlandes und erkennt den besonderen venetianischen Kolorismus ähnlich dem niederländischen als bedingt von der Lichtbrechung in den Wasserdünsten der Lagunen an. Die Erkenntnis dringt durch, wie anders der Grundstil einer Kunst bei sonst gleichen Bedingungen der Rasse wie der Zeit im Gebirge, in der Ebene, am Wasser, — in ruhigen oder kriegerischen Zeiten ist. — Seltsamer freilich muten andere Zusammenhänge auf den ersten Blick an und setzen doch den Kundigen kaum in Verwunderung. Ist es z. B. ein Zufall, dass Rembrandt nach dem Tode der lieblich-milden Saskia seinen sauberen und intimen Stil der ersten Periode völlig aufgiebt und eine kühne und leidenschaftliche Koloristik beginnt, sobald mit der glutäugigen jungen Magd Hendrikje Stoffels ein wildes Liebesleben in das Künstlerhaus Einkehr hielt? Ist auch das derselbe sonderbare Zufall, dass bei Tizian nach dem Tode seiner Frau und dem beginnenden, durch seine Symposien berühmt gewordenen Wittwerleben die alte giorgioneske Bahn völlig verschwindet und eine ungebundene Farbensinnlichkeit Platz greift, — und dass Franz Hals einen wechselnden Stil hat, dessen Zusammenhang mit einer Eigenschaft des Künstlers vielleicht aktenmässig nachzuweisen wäre? Er soll nämlich Quartalstrinker gewesen sein. —

Holbein hat in seinen Christusfolgen einen auffällig grausamen und blutdürstigen Zug; sein Eheleben mit der schönen jungen Wittwe Schmidt war ein sehr unglückliches und führte zur späteren Trennung; Gründe dafür sind unbekannt. Wer das Baseler Selbstbildnis betrachtet, kommt auf die Spur jener Eigenschaft und dieser Gründe, denn die Ohrbildung ist neuropathisch und weist auf einen grausamen und jähzornigen Charakter. Wie hier die Physiognomik eine Thatsache bestätigt und erklärt, die Holbeins Stil aus sich heraus mehr als wahrscheinlich macht, so ist andererseits auch die Graphologie ein nicht uninteressantes Hilfsmittel, dessen Wichtigkeit bei der Ermittelung von manchen Beziehungen zwischen dem Künstler und seinem Werk noch wenig ausgenutzt ist. Das sind ein paar Kleinigkeiten zur Erläuterung, wie sie in meinen früheren Studien über die Maler der Vergangenheit oft erwähnt sind. Sie scheinen anecdotischer Natur und sind im Grunde doch Fingerzeige, ein wie dankbares Feld die kunst- und künstlerpsychologische Forschung noch bietet, auf dem so allmählich zur Lösung vom Problem des Genies zu gelangen ist.

In Summa: die auf die geschichtliche und künstlerpsychologische Seite gerichtete Anschauungsweise der modernen Kunstwissenschaft nimmt heute als sicher erwiesen an, dass ein Kunstwerk im Einzelnen und das Lebenswerk eines Urhebers nicht von Zufälligkeiten und freier Willkür abhängt, sondern das Ergebnis von Abstammung und Lebensschicksal des Künstlers ist. Es ist ein organisches Gewächs aus berechenbaren Ur-

sachen, Trieben, Nebenwirkungen, — es spiegelt in seinem Stil, wie es auch die Handschrift thut, ein deutliches Bild vom Wesen und Werden des hervorbringenden Künstlers. Es giebt in dessen erster Regung zur Kunst und in seiner ganzen Laufbahn keine nennenswerten Zufälle, keine gewaltsamen Schritte. Wo nach dem Sprachgebrauch etwa eine plötzliche Offenbarung ihn nach neuer Richtung drängt, da sind die Bedingungen längst in ihm vorbereitet; der fremde Beobachter kennt sie allenfalls nicht, aber da sind sie, sonst würde der offenbarende Eindruck ebenso wenig auf den betreffenden Künstler wirken, wie er gering auf viele Andere vor ihm gewirkt hat. —

Und damit kehren wir nun zur Skizze vom Lebenslauf des Knaben bis zum bedeutenden Mann am Anfang dieser Betrachtung zurück. Es ist ein zufälliges Beispiel ohne eine bestimmte Vorlage. Es sollte nur ein angeschlagener Akkord mit einer Erörterung hintenan sein, wie wenig zufällig seine Klangfarbe und sein musikalischer Wert seien. Wie sich in der Musik jeder Ton in seinen bestimmten Schwingungen berechnen und nachweisen lässt, so lässt sich nach der Anschauung moderner Kunstwissenschaft jede Schöpfung von Eigenschaften und Umständen ihres Autors herleiten. Wenn auch unter den Ahnen jenes Knaben sich keine Spur einer Vorbereitung auf die besondere Intelligenz bei ihm ermitteln lässt, so ist eben anzunehmen, dass dies nur nicht bekannt sei, aber eine Kette von Gliedern bei den Vorfahren sicher schon bis in sein verfeinertes Gehirn führt. Und diese Kette erstreckt sich weiter in das

spätere Werk des Knaben, welcher Art es auch sei; sie bleibt der Grundzug, was auch Leben und Schicksal als Schmuck gleichsam darum hängen möge. — Wer aber als zeitgemässer und mit den Erfahrungen des Gebiets vertrauter Beschauer in die alte wie die neue Kunstgeschichte blickt, der kommt um diese ergiebige und fruchtbare Methode, welche der tonangebenden naturwissenschaftlichen Eroberung des Jahrhunderts entspricht, nicht herum; er mag sie dabei so frei und künstlerisch handhaben als er will. Die romantische Spekulation dagegen mit dem sterilen »reinen Geist« ist heute tot und gehört nur noch der Phantastik an, welche wohl in der Kunst, nicht aber in der Wissenschaft ein Daseinsrecht hat. — —

* * *

Wer die Zeiten, in denen ein neuer Kunststil sich allmählich zu bilden beginnt, mit denen vergleicht, welche dessen Formel endgültig festlegen, also die Höhe erreicht haben, stösst auf interessante Wachstumsgesetze. Irgendeiner schlägt den neuen Ton an und im Handumdrehen haben sich die Zeitgenossen desselben bemächtigt. Fast alle Künstler arbeiten jetzt instinktiv nach derselben Richtung, von ein paar Sonderlingen abgesehen. Sie suchen nach dem handwerklichen Ausdruck für das Neue; sie vergessen ihre Eigenart und in manchen Jahrzehnten sieht der Stil des Einen dem des Anderen so ähnlich, dass die Unterschiede sehr gering bleiben. Man denke an das Quattrocento, in das noch die von Giotto gegebene Ideenwelt



Luzifer.

(Aus dem Stuck-Album von Dr. E. Albert & Co. in München.)

vorbildlich hineinragt und das dann begierig nach der von Masaccio in so kurzem Lebenslauf gepredigten neuen Naturoffenbarung greift. Selbst Fiesole ist davon berührt, — die Anderen arbeiten ohne Ausnahme fast mit heissem Fleiss daran, immer neue Formen für die treibende Idee zu ersinnen. Das geht so Jahrzehnte lang. Die Fortschritte sind nicht sehr stark; die Entwickelung des Einzelnen ist nicht bedeutend. Nur sind sie der Absicht allmählich näher gekommen und haben im Lauf der Zeiten eine Fülle neuer Formen angehäuft. Dann ändert sich eines Tags das Bild rascher; in kurzen Etappen vervielfacht sich das Tempo und die Kraft; neben- oder bald nacheinander treten grosse Erscheinungen auf, die aus allen vorhandenen Bausteinen ihrer Vorgänger mächtige Werke errichten, in denen die Formel der Epoche ihren vollkommensten Ausdruck erhält. Und jetzt ändern sich auch die Physiognomien der Künstler. Nicht nur bei den Häuptern hat Jeder eine streng ausgebildete Eigenart, sondern auch bei den in zweiter Linie stehenden Meistern findet sich eine Vielartigkeit, die überrascht. Man denke an Michelagniolo, Raffael, Lionardo, an Andrea del Sarto, Botticelli, Sodoma. Sie sind alle die Erben ihres Geburtsjahrhunderts; Jeder verfügt über ein reiches Können und ist eine ausgebildete Persönlichkeit. Das kennzeichnet die Blütepunkte der einzelnen Epochen.

Wie ähnlich stellt sich der Verlauf unseres Jahrhunderts dar! Die mächtige Ideenwelt des Cornelius leitet die Richtung ein, an deren Ende Klinger und Prell stehen, aber wie arm an Individualität steht um

ihn der Nazarener- und dann der Romantiker-Kreis, — wie gleichartig sind im Grunde die Realisten, welche die Natur für die Formeldarstellung zu finden hatten. Sie gleichen sich wie die Soldaten einer Truppe und tauchen persönlich in der Aufgabe unter. Die bedeutende Physiognomie gewinnt erst das letzte Drittel. Eine Reihe sehr starker Kräfte wirken kurz nach- und nebeneinander; Jeder drückt im Ganzen oder in besonderer Richtung die robuste Lebenskraft unseres Volkes aus; Jeder baut in einer Technik, die heute als das letzte Wort in der Malerei erscheint, eine eigene Richtung an und bildet eine Ergänzung zu den Grossen: Böcklin, Menzel, Klinger, welche das eigentliche Kennzeichen der Zeit abgeben. Der Seelenkenner Lenbach, der vielleicht der grösste lebende Maler der Zeit bleiben wird, — Defregger, der Neubegründer volkstümlicher Kunst, — Thoma, der Märchenpoet und Schöpfer der neuen deutschen Landschaftsauffassung, — Prell, welcher den nationalen Monumentalstil geschaffen hat. Knaus, Uhde u. A. gesellen sich in stattlicher Reihe mit starker Persönlichkeit dazu, — — man wird uns einst beneiden, Zeitgenossen dieser Künstler gewesen zu sein.

Auch Franz Stuck zählt als der Jüngste zu ihnen. Er scheint der Erbe ihrer besten Eigenschaften zu sein und sie für ihn gewirkt zu haben, so dass er leicht und schnell in wenig mehr als einem Jahrzehnt hochkam. Ein genialer Zeichner und kunstgewerblicher Erfinder, ein eigenartiger Formenkünstler, ein Phantasiemensch von erheblichem Reichtum an Einfällen, ein Maler mit dem durchtriebenen Farbensinn eines Cinque-



Nymphe mit Harfe. Nach der Radierung.

cento-Venetianers ist er die glänzendste Erscheinung unter den Jüngeren der Zeit. Leicht, graziös, schmeichlerisch, bestechend selbst im Ernst, scheint er einer der Lieblinge des Schicksals zu sein, denn ein märchenhaftes Glück folgt seinem Siegerschritt, der in seiner Schnelle lebhaft an denjenigen von Makart erinnert. Er ist ja auch schon äusserlich gerade wie dieser einst einer jener schwarzäugigen Fremdlinge, um die der uns Deutschen so verführerische Nimbus des schönen Südens schwebt und ihnen die Seelen öffnet. Ein genialer Virtuose mit dem Zauber einer durch Schweiss und Mühe ihres Dufts nicht beraubten Kunst fesselt er dazu durch die Vereinigung seltsamer Elemente in seinem zusammengesetzten Wesen; er ist als Künstler durchaus eine problematische Natur.

Nur ist er's in anderer Weise als Böcklin und Klinger, auf deren germanische Abstammung die grossen Eindrücke südlicher Kultur gepfropft sind. Nahezu gewiss scheint, dass italienisches Blut in Stuck's Adern rollt, aber mit deutscher Bildung und Phantasie gekreuzt ist. Über seine niederbayerische Heimat hinweg erstreckte sich vor anderthalb Jahrtausenden einst die rhäthische Provinz Roms bis Regensburg und Passau und beherbergte italienische Söldnergarnisonen mit ihrem Anhang von Beamten, Kolonen, Gewerbetreibenden. Vielleicht ist er ein Nachkömmling davon; vielleicht sind sein Stammvater oder seine Stammmutter später eingewanderte Italiener, wie es ja Familien dieser Art in Bayern nicht wenige giebt. Doch ist das urkundlich kaum nachzuweisen. Sicher ist, dass seine

Familie seit undenklichen Zeiten im Lande sitzt, aber Ahnentafeln werden in Dorfhäusern nicht geführt. Seit mir diese Vermutung einmal im Gespräch über Stuck's Erscheinung und Wesen entgegentrat, fand ich die Bestätigung davon fast in jedem Werk. Und wie ich das nächste Mal bei ihm war, sah ich mir ihn still daraufhin an. Dieser schlanke, muskulöse, gewandte Körper mit dem starken Nacken, dies krause schwarze Haar, der dünne Schnurrbart, die gedrückte Stirn, welche nicht eigentlich niedrig ist, Nase, Mund, Augenwölbung und die glutvollen Augen selbst, — kein Zweifel, das ist nicht slavisch noch magyarisch noch keltisch noch semitisch, sondern italienisch. Und jedes Bild in der Werkstatt nickte bejahend zu dieser Wahrnehmung. Nach einer Weile liess ich fallen, dass und warum und mit welchem Fazit ich mir soeben die Freiheit genommen hätte, ihn zu untersuchen. Er guckte überrascht auf, sann einen Augenblick und meinte gedankenvoll, wie sonderbar das sei; seine Familie daheim in Tettenweis sei in weitem Umkreis unter lauter blonden Leuten die einzige schwarzhaarige und schwarzäugige, und man habe oft davon gesprochen, ohne einen Anhalt für die Abstammung zu haben. Indessen ist der physiognomische Nachweis unverkennbar und er wird durch Kennzeichen des Kunststils noch gestützt. Das Gefühl für freie, leichte und dabei weiche Behandlung der Form, besonders des Menschenkörpers, ist in Stuck's Kunst südromanisch. Die graziöse Hand in der Zeichnung, das sichere Geschick im Aufbau, ein verschlagenes Gefühl für feine und intime Farben-

reize, eine unruhige Glut sprechen weiterhin dafür; nicht minder die Gewandtheit dem Leben gegenüber bei bedeutender Kunst und gesellschaftlich unbedeutendem Herkommen. Nur das transalpinische Blut giebt diese natürliche Würde und diesen natürlichen Weitblick, — das deutsche unter diesen Verhältnissen nicht. Sehr bezeichnend ist auch Stuck's Verhältnis zur Landschaft. Er ist draussen gross geworden, ein Naturträumer und Schwärmer, und doch ist sein Sinn dafür gebunden und er ein zaghafter Freier um ihre Gunst; sie ist ihm immer nur Kulisse oder auch ein stimmungsvoller Unterton im Bildakkord, wie man es in der alten italienischen Kunst findet; er betet weder noch schwelgt er in Liebe zu ihr, wie es der gleich geartete und ähnlich entwickelte Vollgermane wahrscheinlich thun würde. Gegenüber diesen romanischen Elementen seines Stils ist seine Bildung so deutsch wie der Stich von Humor, den er besitzt. Nie würde ein Romane so individuell auffassen, so charakteristisch behandeln, noch sein Gefühl für das augenblickliche Leben so weit treiben können. Hier ist der Südländer immer repräsentativ, — Stuck nur vereinzelt einmal, weil das Leben zu sehr in ihm kocht und brodelt. In der Wahl seiner aparten Farben, seiner Naturstimmungen scheint sogar die nicht viel Worte machende bajuvarische Daseins- und Weltfreude sichtbar. Wie er den Wald in seiner geheimnisvollen Dämmerigkeit, den stillen Reiz der Haide oder eines schweigsamen Gewässers malt und wie er Menschen hineinsetzt, welche die Kunst poesievollen Sichtreibenlassens in dieser Welt

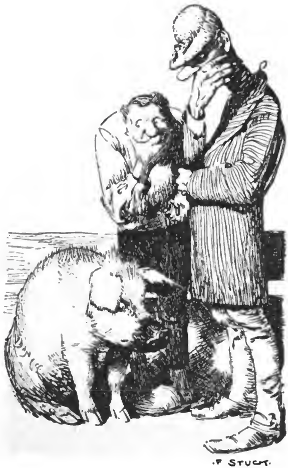
verstehen, ist er sogar ein Vollbürger von den grünen Geländen der Isar. —

* * *

Die festliche Weihe heiterer Jugend in der Freiheit des Landes draussen hängt über den ersten anderthalb Jahrzehnten von Stuck's Leben. Das Aufwachsen in der Stadt und in einem guten Hause hat unbedingte Vorteile; das junge Auge wird weitsichtiger, der Geist lebhafter, der Sinn reicher an Eindrücken; gewisse Eigenschaften, die zum Behaupten in der Welt nötig sind, entwickeln sich leichter und schmerzloser. Für die hervorbringenden Berufe aber scheint die Jugend auf dem Lande oder in einer kleinen Stadt ein Glück zu sein. Luft und Sonne stärken Nerven und Muskeln; sie geben die Ruhe und die unbeugsame Spannkraft, welche zum Schaffen bleibender Werke und zum Überflügeln aller Nebenbuhler nötig sind; die stetige Berührung mit der Natur, das Lauschen auf ihren geheimnisvollen Schritt und die inhaltvolle Grösse ihrer Stimmungen, der beredsame Zauber ihrer Liebkosungen für ein aufmerkendes Menschenkind vertiefen das Gemütleben und nähren blutvolle Träume, wie sie das überall abgelenkte Stadtkind selten so reich entwickeln kann. Dies Glück hat Stuck ausgekostet. Draussen, wo Theaterspiel und Maskenscherz der Stadt aufhören, der lichte Tag in jede Stube und ein Mensch dem anderen in Herz und Geldbeutel schaut, wuchs er wie ein junges Füllen in Wäldern, zwischen Wiesen, Weihern und Feldern frei und ungebunden auf und liess im

Sonnenduft der Haide, von Waldweben umfunkelt, in lauen Dämmerstunden mit glühenden Farben einsam und abseits vom Dorf seine Kinderphantasie lustig ins Märchenland spazieren. Von da stammt der Kentaurenmaler Stuck. Er hat mir einmal selbst in seiner wortkargen Weise geschildert, wie verzehrend geradezu er als Junge daheim geträumt habe. So sehr, dass das Träumerisch-Versonnene noch heute den Hauptreiz seines menschlichen Wesens ausmacht; es ist ihm durch jede Bewegung gedrungen. Und jedes seiner Bilder offenbart diesen Zug.

Stuck ist am 23. Februar 1863 in dem niederbayerischen Flecken Tettenweis geboren. Seine Geburtsstätte ist eines der oberdeutschen Bauernhäuser dort mit dem üblichen breiten wie tiefen Dach und schräg gegenüber davon, so dass man das Rauschen der Räder bei Tage nicht aus dem Ohr kriegt, befindet sich die väterliche Wassermühle. Auch im Elternhaus also war die Poesie des Landes. Denn der Beruf des Müllers ist draussen in der Volksanschauung einer der bevorzugten und vielbesungenen; er regte von jeher mit dem eintönigen Singsang der Räder empfängliche Menschen zu schwermütigen Träumen an, wofür das Volkslied, die Sage, die romantische Märchendichtung Kronzeugen sind. Ob nicht auch Rembrandt seine dämmerige Tonträumerei dem einsamen Jugendleben in der väterlichen Windmühle bei Leyden dankt und vor Carstens' Kinderauge nicht schon früh die graue homerische Welt auftauchte, wenn die Schleswiger Mühlenräder mit der erloschenen Stimme



Schweinehandel.
(Im Verlag von Braun & Schneider in Munchen.)

eines uralten Barden verwehte Lieder von alten Thaten und altem Leid murmelten? Wirklichkeitsgenügsame Weltkinder der Kunst scheinen in Mühlen nicht zu gedeihen.

So klein die Welt um den Knaben war und so wenig monumentale Eindrücke sie ihm in der fruchtbaren Ebene bot, so anheimelnd, intim, poetisch war sie doch; er wuchs in ihr mit mehreren Geschwistern unter der Sorglosigkeit bescheidener Wohlhabenheit der Eltern heran. Für die Malerei war die Anregung freilich gering; es war unter den bekannten Vorfahren auch kein Talent für die Kunst anderweitig anscheinend vorhanden; trotzdem ist Stuck nachweisbar erblich belastet, und zwar von Seiten der Mutter. Eine seiner Radierungen giebt auf schwarzem Grund ein liebevolles Conterfei von ihr. Man sieht sogleich die Ähnlichkeit zwischen Mutter und Sohn in den intelligent und willensstark blickenden Augen, die beim Sohne in seinem ersten Selbstbildnis einen feindlichen Zug haben, während sie bei der Mutter von einem freundlichen Lächeln überflogen sind. Sie mag beim Gezeichnetwerden in sonnigem Mutterglück gedacht haben, was der lange, junge und schon so vielberühmte Teufelsbub da vor ihr für ein seltsames Kind einst war mit seiner Verträumtheit und seinen Kreidemalereien, und wie sie immer gedacht, dass noch einmal etwas Grosses aus ihm werden könnte. Auch sonst springt die Ähnlichkeit überall heraus; dieselbe Wölbung der Augenbrauen, dieselbe Bildung der Nase, dieselbe energische Kinnprägung begegnet bei Beiden und Beide verraten

das Selbstbewusstsein dessen, den ein feineres und reicheres Geistesleben über die Umgebung hinaushebt. Auch die Mutter war eine aristokratische Natur mit Neigungen und Gewohnheiten, wie sie auf dem Lande nicht herkömmlich sind. Sie sammelte mit ebenso grossem Eifer als zäher Ausdauer illustrirte Zeitungen aller Art, las viel in ihren Mussestunden darin und suchte ihren Sohn Franz dafür zu interessieren, sobald sie seine Besonderheit erkannt hatte. Und die hat er von ihr; nur dass bei ihm die malerische Seite die Oberhand hatte, während bei ihr die litterarische vorwog.

Damit aber war er daheim ein vielbestauntes Wunderkind. Die Gelehrsamkeit von Schreiben, Lesen und Rechnen war ihm noch verschlossen, als bereits eine unzähmbare Kritzelsucht Gewalt über ihn bekam. Gerade wie beim jungen Klinger. Ein Stück Kreide war immer in seiner Hand oder in der Tasche und keine Diele, Thür, kein Zaun vor seinen Thaten sicher. Wenn irgendwo eine Fläche am Haus mit runenhaften Zeichen bedeckt war, musste es unfehlbar der Franzl gewesen sein. Das begleitete seine ganze Jugend. Wie er älter ward, spannen sich Fäden zwischen seinen glühenden Träumen und der Kritzelei und er versuchte wohl seine Vorstellungen nachzubilden, was ihm freilich schlecht gelang; besser glückte dagegen, was der Übermut unter seinen Genossen ihm an Karrikaturen eingab. Man beurteilt ihn nämlich falsch, wenn man ihn für einen stillen Duckmäuser hält; im Gegenteil war er, wenn er sich nicht selbst überlassen war, ein fideler, behender und aufgeweckter Kamerad unter den

Buben, der ebenso wenig einem lustigen Streich als einer fröhlichen Keilerei aus dem Wege ging. Das ist ja auch noch heute bezeichnend für ihn. So schwer er aus sich herausgeht, ist er lustig und ausgelassen, sobald er es gethan; er ist ein Träumer und ein Weltkind in Einem. — So wuchs sich Stuck in Sonne und Luft, in Haide und Dorf sehr gesund nach jeder Richtung hin aus, während er emsig seinem malerischen Trieb nachging; er war dabei physisch so normal, dass er in den seligen Jahren der ersten Backfischliebe sogar regelrecht Verse zu machen anfing, was er hernach allerdings wieder aufgab; er hat schon frühe eben einen guten Geschmack gehabt und gemerkt, dass es mit seinem Poetentum weniger gut als mit seiner Malerei bestellt war.

Seine Elementarbildung verdankt Stuck der Realschule; es ist unbekannt, ob er ein guter und regsamer Schüler war, was im Uebrigen für das Leben und die Kunst im Besonderen ja nicht in die Wagschale fällt, weil es auf das Weiterarbeiten an sich und auf die richtige Vertiefung ankommt. Dies aber trifft bei ihm zu, denn er hat später geistig vollauf Schritt mit dem schnellen Aufgehn seiner Kunst gehalten. — Etwa 1879 und in seinem siebzehnten Lebensjahre siedelt Stuck aus der Heimat nach München über. Die dortige Kunstgewerbeschule nimmt sich seiner Ausbildung zuerst an und dann die Akademie, auf der der alte Lindenschmit sein Lehrer und frühster Gönner war, der das Talent des jungen Niederbayern zuerst erkannte und zu fördern suchte. Das hatte jedoch seine

Schwierigkeiten, denn wenn Stuck zwar auch wohlbeglaubigter Schüler der Akademie war, so schwänzte er sie doch dauerhaft. Bei den üblichen Verhältnissen des Landes, in denen Wohlhabenheit dank der Naturalwirtschaft nicht immer mit überflüssigem Silber verbunden ist, flossen nämlich die Tettenweiser Denare so spärlich nach München, dass Stuck tüchtig auf Brotverdienen bedacht sein musste. Was er gelegentlich in der Akademie mit seinem schnellen Auffassungsvermögen erhaschte, das setzte er sogleich wieder in Lohnarbeit um. Das bewahrte ihn vor allzugrosser Anlehnung an die akademischen Vorbilder und vor der Gefahr einer eigenartslosen Dressur; seine Kraft blieb frisch, und durch das heilsame Festgehaltenwerden im Kunstgewerbe, in dem der Schein des Könnens sich nicht behaupten kann, wurde er gezwungen, sich ein grundsolides Können als Zeichner zunächst zu erwerben und unter kein Blatt seinen Namen zu setzen, das nicht formell fertig war. Hier liegt neben dem angeborenen Genie eines der wichtigsten Geheimnisse für Stucks schnellen Erfolg: er kann ehrlich und viel darstellen, weil er viel gelernt hat. In dem kunstverlassenen Jammer der heutigen Modemalerei ragt er damit wie ein Riese auf. Das Kunstgewerbe ist der Stab, von dem er durch alle Irrnisse und Umwege des Autodidakten ohne ernste Anfechtung geleitet ward.

Er lebte in diesen Münchener Anfangsjahren sehr einsam und nur auf seine Arbeit bedacht. Selten erschien er unter den Kameraden; selten nahm er an ihren Zusammenkünften Teil, wobei er gelegentlich

auch recht fröhlich unter den Fröhlichen wurde. Er wurde wegen der Proben von einem starken Talent, für das junge Künstler meist ein feines und natürliches Gefühl haben, sehr aufmerksam unter den Genossen beachtet, aber man wurde nicht recht klug aus ihm, da sein Leben und Treiben verschlossen blieb. Er mauserte sich mit vornehmem Empfinden allein mit sich durch. So knapp ihm dabei auch der Lebensunterhalt zugeschnitten war und so düster oft die Zukunft vor ihm ausschauen mochte, hat er jedoch schwerlich eine Zeit richtiger Verzweiflung durchgemacht. Seine Lebenskraft und seine Gewandtheit waren zu stark; er besitzt dazu gerade so viel Gemüt als nötig ist, um dem Verstand in der Kunst das Gleichgewicht zu halten, aber kein Quentchen mehr. Er gleicht hier dem alten Kaulbach, der auch so herzhaft und selbstbewusst war. Sie haben alle Beide sicher mit zusammengebissenen Zähnen und drohend gerunzelten Augenbrauen auf die fremde und spröde Stadtwelt geblickt, wenn es schlecht ging, und geschworen, sie sich zu unterjochen, aber geweint haben sie nicht. Stuck ist als Mann in seiner Laufbahn schon von diesen frühen Jahren an eine packende Erscheinung. Alles ist von Stahl an ihm, was Willenskraft, Ausdauer auf ein klares Ziel hin, Überzeugung betrifft; dazu gesellt sich jedoch eine feine und biegsame Klugheit und Beobachtungsgabe. Er hat sich den Verhältnissen angepasst und mitgemacht, was auf seinem Wege mitzumachen war; er ist ein eleganter Stadtherr mit allen Eigenheiten und Launen eines solchen, sobald er den ersten materiellen

Erfolg hinter sich hat, und bleibt dabei doch immer derjenige, der er war. Er hat sich von Leidenschaft, Neid, Rache, die für schwache Naturen so süss sind, nie in einem selbstvergessenen Augenblick hinreissen lassen und keine unüberlegte Thorheit begangen; er wusste stets den richtigen Punkt zu fassen und man muss als Weltmann mit Betonung von ihm sagen, dass seine Laufbahn bis heute ein taktisches Meisterwerk ist. Wie heftig er dabei oft mit seiner eigenen Natur gerungen hat, wird nur ihm selbst bekannt sein; aber leicht war es unmöglich, unter dem Druck der äusseren Verhältnisse ein Jahrzehnt hindurch die Heimat, die Jugendeindrücke, die glühenden Knabenträume zu unterdrücken und fast zu vergessen, um in der einmal begonnenen Bahn zur zeichnerisch-kunstgewerblichen Meisterschaft erst goldene Früchte zu ernten, ehe er sich dem ursprünglichen Genius in sich mit lechzendem Durst nach Farbenpracht überliess. Hat er in der Malerei auch gelegentlich einmal, weil er zuviel kann, den Virtuosen etwas zu sehr herausgekehrt, so ist er doch ein herzhafter Mann vom Scheitel bis zur Zehe; und Besseres kann man vom Charakter eines Künstlers heute, wo es von blasirten Strebern und Weichlingen in den Reihen der Kunst nur so wimmelt, nicht sagen.

* * *

Stucks Künstlerlaufbahn ist einzig in ihrer Art. Er kommt nach München, lernt auf der Kunstgewerbeschule das ABC des Handwerks und hält sich »studierenshalber« manchmal auch in den Räumen der Akademie

auf. Was er da heimbringt, setzt er in Brot um. Sonst scheint ihn nichts zu kümmern. Er lässt sich von Lindenschmit sowenig beeinflussen als von der damals noch herrschenden Pilotykunst; Defregger wirkt so wenig auf ihn als Max und Lenbach; die Erfolge von Leibl, Löfftz, Claus Meyer verführen ihn nicht und von Uhdes erstem Auftreten nimmt er scheinbar gar keine Notiz. Nur Makarts Schatten fällt manchmal ganz zart auf die frühsten Blätter als Beweis, wie sehr ein Verwandtes aus dem Farbenrausch des Wiener Meisters in die Seele des jungen Herrn aus Tettenweis hinüberhuschte. Es scheint sogar, als kümmerte ihn die Malerei überhaupt nicht, und vielleicht hat er in diesen Jahren Pinsel und Palette kaum in den Händen gehabt. Bleistift und Zeichenfeder werden die Waffe seiner Jugend; ein Feld sucht er sich erst aus Selbsterhaltungstrieb und dann mit Bewusstsein auf, das die Grossen meist mieden und mit einer stillen Geringschätzung dem Nahrungstrieb der Kleinen überliessen. Was Menzel hier schon an bedeutender Kunst gemacht, war in Süddeutschland wenig bekannt und hatte deshalb dort auch nicht gewirkt.



Aus den Monatsallegorieen: September.
(Verlag von Rich. Bong in Berlin.)

Stuck warf sich auf das kunstgewerbliche Zeichnen. Und zwar mit einem feinen Gefühl für das, was in der Luft lag. Damals hatte die Bewegung in Architektur und Kunstgewerbe auf die deutsche Renaissance hin längst begonnen. Man suchte sich von dem italienischen Einfluss frei zu machen und die edlen Formen des Reformationszeitalters wieder zu finden, was Gedon vor allen Dingen mit genialer Hand und organisatorischem Blick voll Begeisterung in die Wege leitete. Ein kurzer Schritt war von dieser Bewegung aus in die ornamental-allegorische Kunst-Darstellung zu thun, wie sie in Karten, Etiketten und Ähnlichem dem gewöhnlichsten Hausgebrauch dient und in Jedermanns Hand kommt. Man brauchte von den verblasenen und nichtssagenden Formen, die hier antikesierend oder in Barocco und Rococo üblich waren, blos zu den Vorbildern bei den deutschen Renaissancemeistern wie Dürer, Holbein, Aldegrever u. s. w. gehen, um dem Drang der Zeit nach reinen und frischen Formen zu genügen. Und das hat Stuck in der Entwickelung weniger Jahre mit einem glänzenden Erfolge gethan, ohne dass er ahnte, dass Klinger nebenher in der gleichen Zeit einen parallelen Vorstoss unter Anlehnung an die Antike gemacht hatte. Umso unbefangener gab er sich seinem Werk hin; er schuf einen neuen, volkstümlichen, lebensfähigen Stil, der auch für das angewandte Kunstgewerbe nicht ohne Einfluss geblieben ist.

Das ist natürlich nicht sogleich fertig. Ein gefälliger, herkömmlich - akademischer Schönheitssinn,



Verwundeter Kentaur.

eine tonige Wärme, ein Schwanken zwischen Vollendetem und lustlos Gemachtem springt aus den Entwürfen der ersten Manier heraus; daneben freilich ein Tasten nach Neuem mit den spröden Mitteln der Überlieferung und feine Griffe dabei, die einen noch verpuppten Schmetterling ahnen lassen. Der Kristallisationspunkt für die erste akademische Manier sind die 1882—84 erschienenen »Allegorieen und Embleme« in dem Sammelwerk von Gerlach und Schenk. Neben den Entwürfen längst bekannter Maler finden sich dort Proben von seitdem berühmt gewordenen Künstlern wie Klinger und Prell, und auch manches gute Blatt, dessen Urheber nicht weiter in die Öffentlichkeit vordrang. Auch Stuck spielt dort in Reih und Glied mit alterfahrenen Zunftmeistern kunstgewerblich-allegorischer Vorwürfe schon eine Hauptrolle; er ist mit vielen Blättern dabei und nicht Weniges zieht trotz des akademischen Etiketts an. Mit seinem heraldischen Talent tritt er uns hier schon als Wappendarsteller einzelner Gewerbe frisch und eigenartig entgegen; in der Erfindung von Allegorieen auf Jagd, Fischerei, Handel, Geschichte u. s. w. verrät er bereits originellen Geist und auch der Schalk in ihm geht schon in allen Humoren um. Die »Geschwätzigkeit« charakterisiert er so durch eine Vettel, der er Gänse beigiebt, — die »Verschwiegenheit« mit einem Ritter, der den zudringlichen Amor abwehrt, während Gänse mit zugebundenen Schnäbeln keinen Zweifel über die Deutung zulassen. Drollig sind die »vier Temperamente« in einem Putto und einer Glaskugel im Gartenbeet allegorisiert. Der Melancholiker

sitzt verdrossen unter ihr, während ein frecher Spatz auf seinem Haarscheitel spaziert; als Choleriker endet er die Sache, indem er die Kugel durch einen Steinwurf zerschlägt. Humorvoll gleiten auch die »fünf Sinne« an uns in dem Scherzo zwischen einem Bübchen, einem Blumenkelch und einer Wespe vorüber. Beim Gefühl sticht die Wespe das schreiende Kerlchen, beim Geschmack hat er ihr zur Strafe den Garaus gemacht und lässt sich den Honigseim schmecken, den sie mit dem Körper von den Blüten gestreift hat. Andere Allegorieen sind der Lust, dem Frohsinn, der Eitelkeit, dem Fanatismus und anderen Neigungen und Eigenschaften der Menschheit gewidmet; sehr eigenartig ist darunter die »Dampfkraft« durch den feuerschnaubenden Höllenhund Kerberos ausgedrückt. — Diese Schöpfungen des ersten Stils sind bis 1883/84 etwa entstanden und bezeichnen die erste Künstlerjugend unseres Zeichners. —

Um die Mitte der 80er Jahre ist dann ein zweiter und nun reifer Stil ausgebildet, der noch in die Anfangszeiten der Malerei-Thätigkeit um 1890 hineinragt. In ihm tritt der bedeutende Bahnbrecher jetzt zu Tage und adelt durch die Höhe und Vollendung seiner Kunst ein Gebiet, in das bis dahin seit langer Zeit kein Sonnenstrahl des Genies mehr gefallen war. Blatt um Blatt fast wird man von der Ursprünglichkeit der Erfindung und dem oft bezaubernden Schwung der Linie gepackt und in der reinen wie schönheitsvollen Wirkung an den Wohllaut der italienischen Griffelführung erinnert; und doch ist trotz aller Grazie Form,

Kontur und Aufbau so fest an sich und in einander gefügt, dass man die Nähe der alten deutschen Meister sicherer noch zu wittern glaubt. Dazu sitzen alle diese Entwürfe nach dem Malerausdruck ganz aus erster Hand; sie sind nicht ausgetiftelt und verbessert. Am meisten ist in der Linienführung der Holzschnitt-Umrissstil bevorzugt; gelegentlich kommen auch realistische Ausführungen mit Schraffierung und Estampe vor; doch ist auch hier die Ausführung flott, gross, sicher und nirgends ein Zuviel; und überall ist die Idee aus ihrem Kern heraus unter dem geringsten Mittelaufwand ohne Trübung geformt. Man begreift, dass Stuck mit diesen Dingen sogleich tonangebend werden musste, und dass er bis heute fortgewirkt hat, trotzdem er nichts mehr in dieser Art machte.

Auch dieser Stil hat sich in einem Gerlach und Schenk'schen Sammelwerk von 1886: »Karten und Vignetten« in der Mehrzahl seiner Werke kristallisiert. Diesmal ist Stuck aber allein der Gastgeber der reichen Tafel, denn hier sind nur Entwürfe von seiner Hand beisammen. Ornamental-allegorische Vorlagen für den Schulgebrauch und für ausübende Künstler sind der allgemeine Gegenstand und hineinbezogen ist Alles, was gemeinhin in dieser Art in Frage kommt; der Titel zählt die Gelegenheiten genau auf: Wein-, Menu-, Tanzkarten; solche für Familienfeste, für Aufführungen und Sport-Veranstaltungen vom grossen Rennen durch die ganze Stufenleiter bis zum Kegelvereins-Kränzchen. Das Meiste ist graziös oder aber mit grossem, derbem Zuge stilisirt und nur vereinzelt kommen realistische

Bildungen vor, wie auf der Karte für ein Wettrennen oder jener für einen Ball, auf der in prächtiger Karrikatur auf plumpe Bauerngrazie ein ländliches Paar walzt. Die stehende Figur bei den übrigen Karten ist Kupido. Ein rundlich-wohlgenährter, loser, fideler, alleweil zu Schelmenstreichen aufgelegter Schlingel, erscheint er oft in glänzender Zeichnung und ist charakteristisch für den erotischen Hang in Stucks Temperament, den die Malerei noch stärker weiterhin ausprägt. — Nur ein paar dieser jugendschönen Werke mit ihrer schlagenden Inhaltskürze und ihrer Bewegungsanmut seien hier angeführt. So die hübsche Hochzeitskarte mit einem Kupido, der ausgelassen auf den Seitenwänden einer Wiege wippt und einen reizenden Pantoffel hochhält. Auf der Taufkarte wird der schadenfrohe Bengel für seinen Übermut damit gestraft, dass er den schreienden Täufling auf einer Terrassenbrüstung sitzend warten muss. — Spitzbübisch lachend steht er auf einem anderen Blatt auf dem Rand eines Nestes und flüstert dem verständnisinnig lauschenden Papa Storch eine Adresse ins Ohr. Anderswo röstet er grausam zwei auf seinem Pfeil steckende Menschenherzen, die vermutlich nicht wollen wie er will, über einem Herdfeuer. Auf der meisterhaft durchgeführten Radlerfestkarte saust er schneidig auf seinem Hochrad daher und thront dann weiterhin in stolzem Bewusstsein ob dieser Thaten auf einem Postament, an dessen Fuss ein Putto links und ein lyraschlagender Poet rechts ihn verehren. Mit Schürze und Barett als Koch ausgestattet steht er zu

Häupten einer Menukarte neben einer Lukullusbüste und ruft pathetisch die Erzeugnisse seiner Kunst aus, welche die Liebe ihm hoffentlich nicht versalzen hat. Auf einer Festkarte schliesslich sitzt er auf der zum Tanzsaal führenden Treppe und singt laut zu den Klängen seiner Guitarre. — Andere Vorwürfe behelfen sich ohne Kupido. So die ganz reizende und mehrfach vom Künstler dargestellte Nymphe mit der Harfe, welche auf einem etwas engen Wasserbehälter sitzt. Auf einer Eiskarnevalkarte späht sie dagegen aus dem Wasser unter der grünen Kristalldecke sehnsüchtig nach der Menschenfreude hinauf, die in einem Pierrot und seiner im Schlitten von ihm gefahrenen Dame verkörpert ist.

Neben diesen Entwürfen für das Sammelwerk von Gerlach und Schenk giebt es noch zahlreiche andere; teils sind sie in Sonderausgaben, teils in illustrierten Zeitungen veröffentlicht; Kopfleisten, Vignetten, Zierstücke aller Art, gelegentlich auch wohl ein kunstgewerbliches Muster, wie ein Bierkrug, sind die graziös gezeichneten und oft köstlich erfundenen Gegenstände. Zu seinen besten Schöpfungen gehören dabei die weit verbreiteten »Monatsallegorien«, deren es drei von seiner Hand giebt. Die bekannteste Folge ist die für die »Fliegenden Blätter« entworfene, die aus dem Stuckwerk ganz besonders durch ihre edle Stilistik und die geniale Ausdenkung hervorragt. Nur der Dezember sei hier aus der Reihe als Beispiel erwähnt. In geschlossenem Rahmen sieht man hier wieder eine Nymphe unter der festen Eisdecke sehnsüchtig nach dem Früh-

ling hinauslauschen, der noch immer nicht in die zart angedeutete Winterlandschaft oben Einkehr halten will. Ausserhalb dieses abgetönten und abgeschlossenen Bildes sitzt Kupido als Sieger vergnügt auf einem grossen Lorbeerkranz und wärmt die Hände in schwarzem Muff.

Eine andere Folge ist als besondere Ausgabe unter dem Titel: »Die zwölf Monate« bei G. Weise in Stuttgart erschienen und fasst das Thema in realistischer Weise geistvoll auf; jedoch erscheint Stucks Eigenart hier allzu gedämpft.

Ein voller Wurf dagegen ist die dritte Folge in Vignettenform, welche in der Berliner illustrierten Zeitschrift: »Zur guten Stunde« erschien. Hier kommt das heraldische Talent des Künstlers trefflich zum Vorschein; sein Stilgefühl ist so rein wie im Besten sonst von ihm, von sprühendem Geist wie Humor seine Erfindung und die Meisterschaft, mit der er Ausdruck vom Gesicht, Bewegung, Körperform der Kinder zu erfassen und richtig anzudeuten weiss, oft erstaunlich. In der Januar-Zeichnung erhebt sich ein Schneemann aus der Helmzier über dem Schild mit einem Schlittschuh. Ein Putto ist schreiend mit dem Eisschuh ausgeglitten, indessen ein lachender Genosse Schneebälle nach ihm werfen will. — Man nehme das Aprilblatt vor. Originell wächst aus der Helmzier mit ihren blätterartig geschweiften Bändern ein aufgespannter Regenschirm heraus, in dessen Schutz vor dem Strichregen ein Vogel sich geflüchtet und melancholisch auf einem der Kronenzinken niederge-

lassen hat. Lange Regenstriche rieseln auf die im Umriss angedeutete Landschaft dahinter. Im Schild zeigt das linke Feld eine durchschnittene Strahlensonne, während das schwarze rechts von dicken Regentropfen erfüllt ist. Ein Barometer links daneben ins Bild hineinragend zeigt auf »Veränderlich«, rechts schliesslich birgt sich der rundliche Putto verdriesslich mit seinem schwarzhaarigen Kinderkopf unter einem der heraldischen Blätter. — Im »September« schüttelt ein Bübchen mit drolliger Anstrengung Äpfel vom Baum in der Helmzier; hier sitzt eine Sonnenblume breit im Wappenschild. — Im »Dezember« erhebt sich ein Weihnachtsbaum mit Lichtern im Helm, ein Putto daneben balanziert auf einem Helmband und ruft vergnügt mit seinem Sektglas dem alten Jahr Ade zu. Und das ist doch nicht Alles mehr als eine blosse Vignette; und wie viel ist darin gesagt; und wie klassisch ist es ausgesprochen und in der Linie geformt! —

In diesen »Karten und Vignetten« und in den »Monatsallegorieen« ist Stuck bereits ein Künstler ersten Ranges und für dieses besondere Gebiet sogar ein Klassiker, der nicht vergessen würde, wäre er auch nie Maler geworden. Mit seinem Stilgefühl und seinem guten Geschmack hat er auf diesem volkstümlichen Felde, das bis dahin ganz verwildert war, eine neue Richtung eingeleitet, deren Wirkung noch heute erkennbar ist. —

Daneben giebt es noch ein anderes Feld, auf dem Stuck in der zweiten Hälfte der 80er Jahre wirkte und das man als dritten Stil bezeichnen könnte: seine Humoristika, Karrikaturen und Satiren.

In den 70er und 80er Jahren stand in München als Nachwirkung wie Begleiterscheinung des Realismus von Defregger, Menzel, Knaus, Vautier und Genossen sowie einer durch Schwind, L. Richter u. s. w. hochentwickelten Zeichenkunst ein bestimmter Kreis von genialen Humoristen des Griffels in Blüte. Er schaarte sich um die »Fliegenden Blätter«, führte sie aus den nicht bedeutenden Anfängen trockener Wortspiele mit Bildern während der 40er bis 60er Jahre auf die Höhe einer vollendeten Kunst im Kleinen und schuf einen kulturhistorisch hochinteressanten Spiegel von den gesellschaftlichen Zuständen, von bürgerlichem Leben und Fühlen. Man wird künftig für das Studium jener Zeit kaum ein besseres Handbuch finden als die betreffenden Jahrgänge der »Fliegenden Blätter«, in denen sich Oberländer, Harburger, Kauffmann als die Koryphäen dieses Kreises verewigt haben. Abseits von ihnen stand nicht minder charakteristisch und zu ihnen gehörig Busch, der Verfasser der vielgenannten Buschiaden mit ihren kraus-behaglichen Versen und grotesken Umrissbildern dazu. — Das Geschlecht, welches ihr Griffel in humoristischer Form verherrlichte, war jenes reifere, das in jungen Jahren den deutschen Jahrhundertstraum 1870-71 verwirklichte, sich durch mannhafte Tüchtigkeit dafür vorbereitet und in Arbeitsamkeit, Selbstzucht, Anspruchslosigkeit, moralischer Anständigkeit nach vollbrachtem Werk ein stillvergnügtes und sonniges Behagen um sich gebreitet hatte. Leute, die das alte München, das alte Berlin, das alte Dresden noch kennen, sprechen gern von Geist und



Forellenweiher.

(Aus dem Stuck-Album von Dr. E. Albert & Co., München.)

Ton jener Tage; man kann sich heute bei dem schweren Daseinskampf der Massen, dem schnellen Pulsschlag, den grossen Verhältnissen kaum vorstellen, wie behaglich es damals war. Hier war das Feld jener Humoristen. Die menschliche Thorheit ist nie drolliger, rührender und rosiger, als wo sie aussen um einen tüchtigen Kern hängt; der Spott vom überlegenen Standpunkt aus hat ihr gegenüber nichts Verletzendes; er verwundet nicht, weil er nur die Aussenseite trifft und keinen leeren Schein zerstört; diese feisten Bürger und fidelen Bauern, diese ulkenden Studenten und das seit ewigen Zeiten gehechelte liebe Militär von damals verloren nichts unter dem Griffel des Humoristen, der mit genialem Treffen der Kunst eine neue, bunte und vergnügliche Welt erschloss.

In seinem dritten, dem humoristischen Griffelstil ist Franz Stuck ein Epigone dieses Kreises, der in seiner Jugend ein so grosses Ansehen genoss. Er ist ein Epigone, so bemerklich er auch aus dem Kreise des Nachwuchses herausragte. Oberländer und Busch blicken aus den geistreich-witzigen Zügen seines Griffels erkennbar heraus; er hat trotz einer künstlerischen Anwendung das Gebiet nicht nennenswert erweitert; er erreicht auch an Saft und Tiefe wie Ursprünglichkeit die Koryphäen selbst nicht. Die Ursache dafür liegt nicht im Versagen von Stucks Genialität, die sich ehrenvoll genug mit der Aufgabe abfand. Die Modelle dafür waren, als Stuck begann, nicht mehr da oder verschwanden unbeachtet im Treiben einer veränderten Zeit, die für knorrige Eigenart keinen rechten

Sinn mehr hatte. Dazu kam aber noch Anderes. Dem jungen Geschlecht fehlt überhaupt der echte, sonnige, durch Thränen lachende und sich aus Herzensgrund an der Urwüchsigkeit des verlumptesten Kerls erquickende Humor. So wenig es in der neueren Litteratur Gestalten wie Scheffel, Keller, W. Raabe giebt, ebenso wenig sind heute Griffelhumoristen vom Schlage der Obigen im Nachwuchs vorhanden. Waren die Lebensbedingungen der jungen Anfänger in den 80er Jahren so viel schwerer, dass die Verbitterung den Humor ertötete oder sind die Begabtesten so erheblich ernster unter dem Druck neuer Ideen und Aufgaben geworden? Thatsache ist, dass der reine Humor nur noch selten ist, — dass er meist einen essigsauren Stich hat und im Grossen und Ganzen Karrikatur und Satire vorwiegen.

Das trifft auch bei Stuck zu. Auch er hat als Humorist den pessimistischen Zug der Weltverachtung; er hat kein Gemütsverhältnis zum Gegenstand und liebt die Opfer, deren unterschiedlichen Sparren er annagelt, nicht mit stiller Freude an ihrem Narrentum; er steht auch nicht mit weltversöhnter Lebensphilosophie darüber; er wird nicht warm bei der Sache und versenkt sich nicht entschuldigend und mildernd mit Worten, während die Augen etwa lachen, in ihre Eigenart. Sein Humor ist ein geistreicher Witz oder ein beissender, kritischer Spott, wo er nicht gar. in eine verhehlte moralische Entrüstung umschlägt; er schont nicht, sondern vergrössert die Schwächen unbarmherzig unter dem Mikroskop. Dabei ist auffallend, wie beweglich sein Stil

und schmiegsam an Gegenstand und Auffassung ist. Wo ihn der Stoff malerisch oder mit Humor im engeren Sinne packt, da führt er mit realistischer Gegenständlichkeit aus und weiss mit rembrandteskem Genie Leben und Farbe in die Zeichnung zu bringen; wo jedoch Satire und Karrikatur vorwiegt, da greift er in der Art von Busch zum kritzelnden Umriss oder er übertreibt mit dem trockenen Strich von Oberländer die nur etwas angedeutete Form. Man darf ihn dabei nicht einen Nachahmer etwa nennen; seine Kraft ist zu frisch und sein Geist zu behend, als dass er nicht überall sichtbar ein Stucksches Übergewicht durchdrückte; er überschreitet nur den Rahmen nicht, den diese Meister einmal geschaffen haben. — Da ist sein unmässig dicker Münchener Philister im Glaspalast vor einem modernen Bild, aus dem eine plastisch gemalte Mäherin herausruft, wobei der Kontrast ergötzlich getroffen ist. Oder jene prächtige Zeichnung mit der misstrauisch bei Seite schielenden Mastsau, neben der Bauer und Viehhändler je mit der rechten Hand unter den grossen Nasen drollig in einer andachtsversunkenen Stellung geschildert sind, als seien Beide einem neuen Denk-System auf der Spur; ersichtlich belauern sie sich aber nur, wie einer den Andern beim Handel über das Ohr hauen könnte. Spasshaft beobachtet ist auch jenes krumme oberbayerische Bäuerlein mit dem Zwiebelkopf, das in den Glaspalast geriet und nun in einer ganzen Reihe von Momentaufnahmen bald mit dem Ausdruck mundoffenen Erstaunens, bald mit gravitätischer Anerkennung, bald mit heftig gestikulierender Freude

oder seligem Verständnis vorgeführt wird. Wie er im Schlussbild hernach aufatmend draussen steht, fasst er nach seinem brummenden Schädel, um den man in hübscher Erfindung hinten die Silhouetten der Bildeindrücke kreisend erblickt; Herkomers Miss Grant, Riefstahls Missionare, lachende Bauernbuben, feuernde Infanteristen, einen stössigen Stier u. s. w. erkennt man deutlich darunter. Ein anderes Mal werden uns bildnismässig Ausstellungsbesucher vorgeführt: schwärmerische Seminaristen und in ihrem würdevollen Selbstbewusstsein komisch wirkende Studenten mit zerhackten Gesichtern. Von dieser letzteren Münchener Figur hat er auch ein grosses Blatt gemacht, das von blutigem Hohn erfüllt ist. In dreiteiligem Rahmen thronen oben leicht aufgerissen Erato, Polyhymnia und Melpomene; unten sieht man »Musenjünger« im Kneipzimmer mit schmissbedeckten Gesichtern und stumpfsinniger Selbstzufriedenheit am Biertisch sitzen und eben mit Halloh die Ankündigung einer Bierleiche entgegennehmen. Die Biersumpftheit gewisser Studentenkreise an der Isar ist hier hart gegeisselt. Stuck nagelt überhaupt gern anmassliche und beschränkte Philisterei, die sich für bedeutend dünkt, an; er übertreibt allerdings leicht etwas in diesem Thun. So auf dem Blatt mit dem Fähnrichlein vom Regiment 213, das eben mit Anerkennung und Selbstgefühl, — letzteres derb unterstrichen, — vor dem Bild mit der Katalognummer — 213 zahlensympathisch steht. Oder in jenem Münchner Knallprotzenpaar mit dem idiotisch wirkenden Stolz und den vielen Brillantringen. Man fühlt hier einen

leisen Hass heraus, der in den bitteren Jahren des Emporringens sich in der Seele des jungen Künstlers gegen diese satte Welt mit ihrer unverhüllten Rohheit geregt haben mag. — Noch ein paar gezeichnete Bilderfolgen mit dem Thema: »Intendant und Tenor« und dem fidelen Harlekinduell auf Sektpfropfen seien erwähnt und schliesslich die an Busch anklingenden Illustrationen zu dem Bühnenvirtuosenepos: »Hans Schreier, der grosse Mime«. — — —

Der Erwerb war die erste Anregung zur Mehrzahl dieser Schöpfungen des Zeichengriffels, über die freilich das Genie bald energisch die Oberhand gewann. Eine fruchtbare und ernste Schöpfung entsteht und ein klassischer Stil im Besten davon, während das Andere sich mehr zufällig herumrankt. Wie liebenswürdig erscheint der Künstler, wo er sich sorglos in launischer Neigung gelegentlich auch Nebengebieten zuwendet! Der bestrickende Reiz seiner romantischen Bilder enthüllt sich hier, — wie z. B. auf den wenigen Radierungen von seiner Hand. Die Nadel zeigt hier besonders das Graziöse, das sonst selbst bei einem derben gelegentlichen Strich seiner Zeichnung verhüllt durchblickt, in seiner Natürlichkeit, und man darf sich wundern, dass ihn damit die Kupfertafel nicht häufiger angezogen hat. Das prächtige Bildnis seiner Mutter ist bereits genannt. Ein ungemein anmutiges Blatt zeigt die bei den »Karten und Vignetten« schon vorkommende Nymphe mit der Harfe auf dem Wasserbassin nochmals, daneben jedoch launisches Beiwerk in einem lachenden Männerkopf, dem eines schreienden Buben, in einem Pokal und in



Pietà.
(Aus dem Stuck-Album von Dr. E. Albert & Co. in München.)

einem feinen Bruststückaufriss nach dem Maler selbst. Elegant und schneidig schaut er hier zur Seite, als ginge ihn die Sache nichts an. Der Vorwurf der »Sünde« alsdann ist anders als auf dem gleichnamigen Gemälde, einfacher und plastischer in einem dritten Blatt behandelt. In voller Körperlichkeit lehnt dort ein üppiges Weib als Allegorie auf die sinnliche Lust gegen einen tuchverdeckten Gegenstand auf dunklem Grund und eine riesige Schlange legt ihren Leib um Körper und Beine und schaut mit dem Kopf von hinten über die Schulter der Frau. —

Auch ein paar Plakate für Münchner Ausstellungen sind bekannt geworden. Sie hängen mit Stucks antikem Bilderkreis zusammen, dessen Aufbau, Farbenpracht, Zeichnung hier dieselben und nur mehr der lithographischen Vervielfältigung angepasst sind. Dasjenige mit der thronenden Muse der Malerei und dem ihr einen Palmenzweig bringenden Cherub hat ebenso viel Aufsehen gemacht wie das der Secession mit dem Pallaskopf auf dem ersten Athenebild. Geschmack, Eigenart, Zweckmässigkeit schweben auch über diesen paar Blättern. Die glückliche Hand Stucks hat auch ihnen sein unverkennbares Siegel aufgedrückt, — sie greifen ja auch schon in den glänzenderen Teil seiner Siegesbahn über. — —

* * *

Mittlerweile hatte sich, während Stuck in dem Jahrzehnt von 1879—89 seine Sendung in griffelkünstlerischem Thun erfüllte, die Physiognomie der



Kämpfende Faune I.
(Aus dem Stuck-Album von Dr. E. Albert & Co. in München.)

deutschen Malerei spürbar verschoben. Piloty war tot, Makart gleichfalls, Defregger, Max, Lenbach standen als europäische Berühmtheiten auf der Höhe, Leibl war lange anerkannt und Uhde der Führer einer heftig umtobten neuen Bewegung mit dem Motto: Luft, Licht und Naturwahrheit geworden, die sich ihre Vorbilder aus Paris geholt hatte. Diese Naturalisten standen jetzt im Vordergrund und beschäftigten alle Welt umsomehr, als ein gewisser Nimbus des offiziellen Nichtanerkanntseins vor allem die Mitläufer bedeutender erscheinen liess, als sie waren. Hinter der Bühne der Tagesereignisse erhob sich dazu nur Wenigen erst deutlich sichtbar eine neue Grossmacht: Böcklin, der die »Toteninsel«, das »Spiel der Wellen« und die letzte »Meeresfamilie«, — also seine drei grössten Meisterwerke, — jetzt geschaffen und darin den feinen Künstlersinnen eine Naturauffassung gezeigt hatte, wie sie so gewaltig in der neueren Kunst noch nicht offenbart war. Daneben wurde mehr und mehr das rasch anwachsende Werk von Max Klinger in den Werkstätten bekannt und riss durch die Fülle neuartiger Phantasie zur Bewunderung hin und von Hans Thoma, der abseits in Frankfurt der Zeit harrte, wo seine herzwarme und tiefdeutsche Kunst die lang verdiente Würdigung finden würde, begann man mehr und mehr zu sprechen. Gerade die zweite Hälfte der 80er Jahre bildet in München die Markscheide zwischen alten und neuen Anschauungen und dem Zeitabschnitte stillen Hochkommens des Neu-Idealismus unter Böcklins Fahne. Für den Zeitgenossen, der die Dinge miterlebt hat,

sind hier humorvolle Erinnerungen. Um den Naturalismus schlug man sich und der Neu-Idealismus gewann in aller Stille den Sieg. Das soll öfter vorkommen, dass der Dritte heimträgt, um welches Ding zwei sich streiten.

Stuck weiss es aus eigener Erfahrung. Während um ihn hitzige Meinungen verfochten wurden, fröhnte er anscheinend unbeteiligt mit hohem Geschick seiner Linienkunst. Er hatte seinen schönen Erfolg damit. Was ging ihn auch die Malerei an? Und wenn, — was streiten? Er stand in seiner volkstümlichen Art Defregger, Menzel, den Leuten von den »Fliegenden Blättern« viel näher als irgend einem Modernen. — Er war aber nicht so ruhig, vielmehr gährte es in ihm unaufhörlich. Nur hatte er keinen Anlass, trotz seines Rufs sich persönlich in die Sache einzulassen, da er zu jung, mit sich nicht fertig und seine Pastellversuche in verschwiegener Werkstatt noch zu unreif waren. Aber immer wieder und häufiger jetzt kam die Versuchung zu ihm. Er war in den besten Jünglingsjahren, der Körper gesund, die Leidenschaft pochte in den Schläfen und die Sinnenkraft fühlte sich dem Farbenschein der Welt gegenüber herausgefordert. Was konnte ihm auf die Dauer die blasse Linie in seinem Tagewerk bieten? Unter dem tiefen Eindruck böcklinischer Natur werden nun die Erinnerungen an die niederbayerische Heimat lebendig und der Nebelschleier fällt von den glückseligen Knabenträumen in der Einsamkeit von Wald und Aue. Ihm wird klar, wie er jetzt durch das Auge Böcklins zurückschaut, was für ungehobene Schätze

er von ehemals noch besitzt, — sein Ehrgeiz wird gepackt, — still genährte Wünsche verheissen ihm unermessliche Freuden in dem ihm unbekannten Farbenreiche. Ein paar kleine Griffe gelingen bei seinen einsamen Versuchen; sie bleiben vor der Selbstkritik bestehen und jetzt ist kein Halten; Leinwand wird auf Rahmen gespannt, um den Ausbruch seines Temperamentes zu bannen.

Ein Gewaltakt war es ohne Zweifel. Man ist nicht 10 Jahre lang Zeichner von Rasse, rührt keinen Pinsel an und wirft dann plötzlich 2 Jahre hintereinander 3—4 aufsehenerregende Werke in die Öffentlichkeit. Kein Mensch wusste, dass Stuck überhaupt malen konnte . . . und dann erscheinen 1889 auf der ersten der neu geschaffenen Münchner Jahresausstellungen der »Wächter des Paradieses«, die »Innocentia«, die »kämpfenden Faune«. Alles setzt in Erstaunen darin: die ausgezeichnete Malereitechnik, die so geistvoll von Paris angenommen war, mit ihrer Auflösung des Lichts, dessen Spiel auf der Fläche und der Durchleuchtung der Körper; die Überwindung der Kontur bei meisterhafter versteckter Zeichnung; das Stilgefühl, welches in den beiden ersten Bildern an die Vornehmheit von Burne-Jones anklang; die kraftvolle Natur schliesslich, die unmittelbar gesehen und doch so durchgeistigt war. — Der Erfolg des 26 jährigen Künstlers war bei Genossen und Publikum ein selten einmütiger.

Er wiederholte sich, als 1890 der ebenso glänzend gemalte als originell erdachte »Luzifer« und dazu zwei Bilder von sehr intimer Darstellung aus dem Kentauren-

und Faunenleben erschienen. Stuck hatte sich rauschend Bahn gebrochen und der Erfolg blieb ihm fortab von Jahr zu Jahr treu. Er wurde jetzt, noch nicht 30 Jahre alt, Professor und bald darauf auch Lehrer an der Münchner Akademie. Auf den Ausstellungen bildete er vielfach den Mittelpunkt und sammelte schnell eine Gemeinde von Verehrern um sich, wie es so leicht sonst keinem Bedeutenden gelingt. Er ist ja ein Glückskind durch die ganze Art seiner Begabung. Ein bewegliches Naturell erhält ihm die graziöse Hand selbst dort, wo er einmal ernst wird; er verliert nirgends eine gewisse volkstümliche Einfachheit in der Darstellung und ist von der schweren Natur Böcklins so weit entfernt wie von der Tiefsinnigkeit Klingerischer Ideen; dazu ist in seinen Vorwürfen und deren Auffassung trotz der feurigen Kraft eine ganz kleine Beimischung von Verfall, die den müden Seelen vom Jahrhundertsende so wohl thut. Namentlich seine Antike ist dafür bezeichnend. Auch Böcklin hat gern die Spätantike als Stimmungssphäre gewählt, aber ein antiker Mensch von königlichem Natursinn und dazu ein Schweizer von grossartigem Selbstgefühl stehen dahinter. Stuck ist eher pompejanisch in seiner Auffassung. Die Lust am Treiben des Waldgöttergesindels, die Freude an zugespitzter Erotik und an starken und launischen Bewegungen, sein geheimnisvoller Kolorismus namentlich in den späteren Bildern mit der Vorliebe für springende satte Lokalfarben, seine Art die Figuren zu bilden, seine Naturverträumtheit mit ihren geistreichen Druckern, — kurz das Sinnliche, Launische,

Geistreiche, Ausgelassene, oft Barocke, oft auch ein bischen Perverse in seiner Künstlerart muten nicht selten wie ein Blick in die alte Epikuraeerstadt am



Spielende Faune.
(Aus der Stuck-Mappe von Franz Hanfstaengl in Munchen.)

Fusse des Vesuvs an. Aus seiner Kraft und Glut steigt hier und da ein die Sinne verwirrendes Parfum auf und weckt mänadische Träume in genusssüchtigen Hirnen. Seine Kunst schmeichelt damit der modernen

Gesellschaft, wie sie durch ihre Kraft und ihren Geist auch die stärkeren Naturen andererseits zu fesseln versteht. —

Die malerische Entwickelung Stucks ist hierbei ungemein beweglich und interessant. Als Hellmaler beginnt er und schliesst als Schwarzmaler. Dort nimmt er zunächst die französische Lehre vom Licht als Auflöser von Kontur und Körper an. Er umgiesst nicht selten in derber Spachtelung seine Figuren mit einer funkelnden Helle und stellt meisterlich lebendig flutende Sonne, prismatischen Perlmutterglanz, die feinen Nüancen des im Durchscheinen gebrochenen Lichts dar. Er wirkt mit Flächen und arbeitet doch mit grossem Geschick ins Kleine hinein, so dass nirgends ein toter Punkt ist, vielmehr eine erzitternde, reizvolle Schwingung durch das Bild geht; bei seinen dämmerig gestimmten Bildern wird dadurch nicht selten eine herzpochende Phantastik erzielt. Er geht aber trotz dieses Kolorismus weder der Linie noch der Körperform aus dem Wege; er ist in ihrer Behandlung viel zu geschickt; sie werden nur versteckt bei ihm, ohne dass uns entgeht, welch' ein Meister er in der Festlegung unerwarteter und kühner Stellungen ist. Aber auch die landschaftlichen Stimmungen gelingen ihm mit diesen Mitteln sehr gut. Die Waldheimlichkeit um seine spielenden und entflammten Geschöpfe z. B.. Seit Wagner im »Siegfried« die Poesie des Waldwebens für die Kunst entdeckt hat, ist meines Wissens noch keinem Maler so fein und berückend dessen Wiedergabe gelungen. Er begnügt sich nicht

mit der photographischen Richtigkeit von Schatten und Lichtern; sein lebendiger Ton weckt auch Glut, Duft und den stillen Akkord der Abgeschiedenheit.

Dieser nervöse und zarte Farbenstil ändert sich um 1893—94 allmählich. Die Palette steigert sich zu würziger Kraft. Der Lokalton wird saftig, tief; er ist voll leidenschaftlicher Sinnlichkeit, nicht selten flammend, und berauschende Wohlgerüche scheinen von ihm auszugehen. Ganz kostbar aber wird die Fülle wie die Stufenleiter seiner Farben. Das Seltenste, Bestrickendste, Glänzendste, was menschliche Verschlagenheit in jahrhundertlanger Erfahrung in Temperatönen ersonnen hat, ist mit verführerischem Geschmack hier gesammelt und erinnert in dem entzückenden Gemisch feiner Künste lebhaft an Tizian und Rembrandt, als wenn er sein Lebtag gesucht hätte, hinter ihre Geheimnisse zu kommen und diese mit der neueren Raumanschauung, mit verblüffenden Valeurs und seinen persönlichen Bedürfnissen nach bestechender, gaukelnder Pracht zusammenzubringen. Bei grellem Oberlicht verlieren seine Bilder jetzt; im richtig abgestimmten Raum aber werden sie zu einer unaufhörlich rieselnden Quelle von Leben und Lust jauchzender Sinne. Seine Form wird auch jetzt plastischer und bedeutender; das Impressionistische verliert sich; seine Zeichnung wird kecker, liebt das Überraschende, tolle Verkürzungen. In grösseren und ernsteren Bildern hat er daneben eine merkwürdige Abart. Er geht bis in die düstere Schwarzmalerei eines Ribera, Ribot und Cottet, wobei die lichten Flächen oft sonderbar wirksam mit dunklen

Strichen untersetzt sind. Mitunter, wie im »Krieg« z. B., genügen ihm ein paar Töne in tiefem Braun, um ein ganzes Bild in warmer und nirgends eintöniger Farbe herzustellen; oft verbindet er mit diesem Braun dank seinem eminenten Geschick einen bunten Strauss, ohne je fehlzugreifen. Er erinnert in der rauschenden Kunst seiner Palette ein wenig an Makart, mit dem er die Sinnenglut teilt; aber er übertrifft ihn weit, weil er der Natur näher steht, viel besser zeichnet und intimer malt. Wenn Lenbach, der nach Böcklin heute als der grösste Maltechniker gilt, einmal den Pinsel aus der Hand legt, dürfte Stuck sein berufener Nachfolger sein. —

* * *

Stuck ist Menschenmaler; ihn interessieren die animalischen Regungen der ursprünglichen Kreatur und in der Reife die grosse Form des menschlichen Körpers während eines sendungerfüllenden, allegorischen Thuns. Die Landschaft zieht ihn nur nebenher als Hintergrund oder Begleitakkord für seine Vorwürfe an. Er hat nicht das schwere und ernste Verhältnis Böcklins zu ihr; ihm ist noch keine so kunstvolle Landschaftssymphonie gelungen als Klinger; er hat auch nie mit der ergriffenen Andacht Thomas vor einem stillen Fleck Erde draussen gestanden und dann ein Bild davon gemacht. Stuck ist moderner, nervöser, zweifelsüchtiger vor der Natur und vergisst in seinem Gefallen an ihr und ihren besonderen Zuständen nie, dass diese

längst in Rubriken eingeordnet sind. Er reiht sie geistreich ein und empfindet sie sehr stimmungsvoll



Die wilde Jagd II.
(Aus der Stuck-Mappe von Franz Hanfstaengl in Munchen.)

ohne Zweifel; aber ihm ist immer gegenwärtig, dass er nur 1—2 Stunden für sie übrig hat und der Wagen oder die Eisenbahn ihn bald heimführen; er sagt ihr

rasch als gewandter Weltmann ein paar liebenswürdige Aufmerksamkeiten, wie man sie einer reizenden Frau sagt, aber selbstvergessenes Versinken in ihr kennt er nicht.

Er hat auch nicht viel in dieser Art gemacht. Ein paar Bilder, ein paar Studien. Aber sie kommt in seinen Figurenbildern sehr oft vor, da er in einer dunklen Abneigung gegen den Kulturzwang Haus und Stadt hasst. Hier behandelt er sie in der Wiederkehr weniger Akkorde. Akkorde trifft zu. Ein so bedeutender Formenkünstler er ist, scheint er auffällig gleichgültig gegen die Landschaftsformen. Nur als Kulisse wie als Stimmung reizt sie ihn, worin er Watteau gleicht, mit dem er während der Frühzeit in der nervösen Sinnlichkeit der Palette übrigens manchen gemeinsamen Zug hat. Sein Sonnengeflimmer in und am Wald, sein Gefallen an schwülen Abendtinten, seine Empfänglichkeit für die weichen Schauer der Dämmerung und der Nacht mit ihren Geräuschen knospenden Lebens und ihren gedämpften Sehnsuchtslauten sind solche Akkorde; sie lassen beim Künstler ein verfeinertes Spiel aller Sinne in der Natur draussen, ein Zusammenwirken von Gesicht, Gehör, Geruch voraussetzen. Und das sind die Grundvorwürfe seiner reinen wie mitklingenden Landschaftsdarstellung. Alle Zustände, in denen Form und Umriss sich verwischen und mit ihren leisen Schwingungen die Phantasie zum Singen und Sagen anregen, sind seine Lieblingsstimmungen. Nur in den letzten Jahren hat er für die Landschaftsformen und bestimmtere Physiognomieen der

Stimmung, der Atmosphäre ein Interesse bekommen; bis jetzt aber noch nicht so sehr, dass der bisherige Grundzug geändert wäre.

»Der Abend am Weiher« mit dem letzten rosigen Glast und dessen stiller Spiegelung im Wasser zwischen den Buschschatten vom Ufer und den grünlichen Wasserpflanzen-Blättern ist solch' ein Stimmungsausschnitt. Er ist nur wenig anders im »Sonnenuntergang« durchgeführt, wo die Dämmerung schon tiefer und ein Zusammenklang mit dem umschlungen nach dem Horizont schauenden Kentaurenliebespaar herausgebracht ist. Die phantastische Wirkung des letzten Glastes im Laubwald zeigt die »Vision des heiligen Hubertus« und das schon fast lichtlose Raunen der Dämmerung am Busch dann jene Harmonie grünlicher Töne in den »weidenden Pferden« und der reingestimmte Sommerabend mit den »Glühwürmchen« fangenden Faunenkindern. Von ernsterer und kühlerer Stimmungslage ist der »Herbstabend«, auf dem ein müder Reiter über das abendliche Feld heimwärts lenkt, während ein Zug krächzender Dohlen hoch über ihm kreist. Die tiefste und geheimnisvollste Abendsymphonie aber harft unter den Stuckschen Landschaften wohl der »Forellenweiher«. Hier dämmert noch letztes Licht vom Horizont nach dem kleinen Gewässer her, das tief im Ton zwischen einem Kranz von Bäumen am jähen Wiesenabhang liegt. Nur ein paar Lichter liegen noch zwischen den Schatten im Spiegel, über den ein paar Kreise eben vom Schlag eines Fisches oder Sprung eines Frosches huschen.

Man sieht: die landschaftliche Tonleiter von Stuck ist eng. Sie geht auch in einigen Naturstudien von Wiesen und Laubwald, — Tannen hat er kaum einmal dargestellt! — über den zarten Klang nicht hinaus; ihm ist die freie Natur nur ein gelegentlicher Genuss ohne volle Selbsthingabe; vielmehr ist sie ihm eine Art von Gelegenheitsmacherin, die er aufsucht, um ihre verrinnenden Laute, ihr schmeichelndes Regen und ihren kosenden Sommernacht-Atem als Traumwecker von romantischer Waldmenschenwelt auf sich wirken zu lassen. Mehr sucht er bei ihr nicht und Wichtigeres scheint sie ihm auch nicht zu sagen. —

* * *

Im weitaus grössten Teil seines bisherigen Werks ist Stuck der Nachfolger von Arnold Böcklin. Dessen antike Romantik mit ihren Kentauren, Faunen, Nymphen, Waldmännern und Waldweibern hat er aufgenommen und, wenn man will, einen Schritt weiter ausgebildet. Sie sind auch bei ihm organisch gebildete und lebensfähige Naturgeschöpfe ohne Wohnsitz und Siedlungsdrang, mit den einfachen Gewohnheiten des Landlebens und der einzigen Sorge um Nahrung, Unterhaltung, Liebe. Doch sind sie nicht so elementar, so vorweltlich-ernst und grotesk wie beim Schöpfer vom »Spiel der Wellen«. Das ist ein erheblicher Unterschied und das Moderne bei Stuck. Seine Geschöpfe sind nervöser, verfeinerter und vermenschlichter aus dem Urzustande heraus. Sie gesellen sich gern in Heerden aus Zweckmässigkeitsgründen und haben da-

mit auch eine primitive Vergnügungstechnik bereits ausgebildet, die darin besteht, dass die Menge sich auf Kosten oder durch die Mühe eines oder Weniger von ihnen unterhält. Ihr Spass, ihre Ausgelassenheit, ihre Kraft, ihre Zärtlichkeit, selbst ihre Leidenschaft in der Regel sind gebildeter und in ihrer unerschöpflichen Verliebtheit sind sie sehr durchtrieben. Ihre Weiblein wissen ganz genau, wie sie die Männer durch Versagen anstacheln können; sie sind mit jeder Koketterie bekannt; auch stehen sie mit einer gewissen Ironie und Fidelität, mitunter sogar sehr verschmitzt über ihrem Verlangen, dessen Lächerlichkeit in fremden Augen ihnen nicht unbekannt scheint. Der Typus derbknochigen und hitzigen Lebemänner- und verschlagenen Kokettentums ist der häufigste unter ihnen; es fehlt jedoch auch nicht an argloser Unbefangenheit und an Bildern voll stillen Humors. Das wechselt heiter durch die ganze Folge dieser Art von Bildern bis in die neueste Zeit. Bald wird man an die klassische Welt Ariostos gemahnt, wenn man ein Abenteuer sich an das andere reihen sieht und diesen Geschöpfen nichts ernst als die Liebe zu sein scheint, — bald in dem graziösen Chic der Darstellung und in den koketten Künsten der Gestalten an Watteau. In der That ist zwischen den galanten Paaren wie den Schäferspielen des Mannes aus Valenciennes sowie den arkadischen Göttern in Parks und Schlössern des Rococo und dieser Lebewelt Stucks eine sichtbare innere Verwandtschaft. Auch die Rococo-Kunst hat ja in ihrem Besten die antike Welt nur unter dem Zeichen eines prickelnden Durstes

nach Liebe angeschaut. Doch liegt die Ähnlichkeit freilich nur im System. Die Eigenart von Stuck tritt aus jedem Pinselstrich heraus und ist niemals Nachahmerschaft. Er gleicht in strenger Wirklichkeit Keinem, auch Böcklin nicht; aber er ist so zusammengesetzt und in den fast flüchtigen Werten seiner aparten Auffassung so schwierig festzuhalten und so neu oft, dass man den Vergleich nicht entbehren kann, um sich in ihn hineinzufühlen.

Wie fertig ist Stuck schon auf dem frühsten Faunenbild! Der Faun, der als Zwischenglied zwischen Menschen und Ziegenbock das Sinnbild der Verliebtheit ist, kommt am meisten neben dem Waldmenschen bei ihm vor; seltener der Kentaur; vereinzelt auch der von ihm erfundene Hirschmensch. Hier hat er eine ganze Auslese von fidelen Bewohnern des Waldes im ersten Bild gegeben, das 1889 neben dem »Wächter des Paradieses« und der »Innocentia« auf der Münchner Ausstellung erschien und zwei »kämpfende Faune« vorstellt. In einer natürlichen Arena, deren Sand den glühenden Mittagssonnenbrand widerstrahlt, sieht man sie beide mit verschränkten Armen die wolligen Köpfe gleich Ziegenböcken gegeneinander stossen, während auf einer Mauer am schattigen Hainrand drüben Waldmenschen und Faune hocken und in allen Graden der Heiterkeit sich am Spiel der edlen Kämpen ergötzen, deren Stärkerer selbst kaum das Lachen verbeissen kann. — In einer späteren Fassung, die statt der impressionistischen Hellmalerei plastische Durchbildung der Körper, prunkende Farben und das meisterhafte



Vertreibung aus dem Paradiese II.
(Aus der Stuck-Mappe von Franz Hanfstaengl in München.)

Absetzen der Figuren gegen den grauweissen Himmel, das diesem Stil eigentümlich ist, zeigt, wird eine Wiese der Schauplatz, dem von hinten her mit lachenden Geberden 3—4 Genossen zueilen, um sich den improvisierten Spass nicht entgehen zu lassen. — In Malerei, Zeichnung, Charakteristik, Aufbau ein Meisterstück ist die dritte Behandlung. Hier sind es Faunenknaben in zwanglos-zufälliger Gruppierung am Waldhügelhang. Mit lachendem Anteil schauen sie auf den Genossen, der ganz nach vorn gebeugt sich eben mit einem weissen Böcklein stossen will. Ein eigener Reiz liegt über diesem Bild wegen der Verbindung von Natur und Kultur, denn moderne Schulbuben augenscheinlich laufen hier auf Bocksbeinen herum und sehen so manierlich aus, als seien Seife und Kamm ihnen längst bekannt. Dieser Zug von »Bildung« geht auch durch die diskret gezogene Hügelkontur unter dem wolkigen Horizont und den Luftton am Waldrand, welches Zusammenbringen von intimer Kunst mit einem Vorweltstoff ja hier fast überall die eigenartige Wirkung und das eigentümlich Stucksche ausmacht. — Ganz neuerdings hat er den gleichen Stoff noch einmal und etwas vereinfachter behandelt. Hier stösst sich ein schon ziemlich erwachsener rothaariger Faunenschlingel mit dem graubraunen Böckchen auf grüner Wiese und nur ein schwarzer und ein gefleckter Genosse, ein Albino scheinbar, schauen zu. — — Anderer Art ist ein kleines Walddämmerungsstück: »die phantastische Jagd«. Ein verfolgter Hirschmensch ist hier dem schützenden Dickicht schon nahe, als ihn der tötliche Pfeil seines

Jägers, eines schwarzen mächtigen Kentauren, erreicht, so dass er eben nach hinten übersinkt. — Fällt hier die meisterhaft gelöste Bewegung auf, so das sichere Beherrschen schwieriger Verkürzung in der »Verfolgung«, auf der in lichter Waldheimlichkeit eine liebreizende blonde Schimmel-Kentaurin das lockende und jauchzende Edelwild ist, dem ein toll verliebter Rappen-Kentaur nachjagt, ohne die übermütig Schwenkende fassen zu können. Man sieht diesen reizenden Bildern mit ihrer duftigen Phantastik nicht immer gleich an, wie genial die Mache in manchen Dingen ist und wie viel sorgfältige Studien oft für deren Lösung gemacht sind. Die solide Selbsterziehung durch die dienenden Jahre des Griffels war dem Künstler sicher ein unschätzbarer Gewinn, da sie seiner Phantasielust Zügel anlegt. — Harmloses Liebesspiel schildert die »Neckerei« in einem sonnigen Gedicht. Im lichternden mittagsstillen Wald spielt ein Paar Haschen um einen dicken Stamm, von dessen Gegenseite her man das reizende Weibchen lachend herumspähen sieht, während der Faun von diesseits aus sich suchend nach ihr herumbeugt. — In einer späteren Fassung des Themas liegt das Paar am Boden und treibt lachend Narrenspossen. — In sentimentalischer Verliebtheit der gebildeten und wohlerzogenen Menschenkinder sieht man Stucks Gebilde nur ganz ausnahmsweise einmal. Er ist allemal mehr für Natur als für Töchtererziehungsanstalt. Aber sehr anziehend gelang ihm darum doch das bei den Landschaften schon angeführte Kentaurenliebespaar auf der dunkelnden Wiese beim »Sonnenuntergang«. Eng

umschlungen hält es sich in selig-stillem Daseinsfrieden nebeneinander und blickt dem gelbroten Abendlicht hinter dem grünen Busch drüben nach. Nur wenig mehr als eine Andeutung ist zu sehen und doch kommt das arkadische Gedicht rein und klar gestimmt heraus. — Auf einem »Sommerlust« betitelten Bild dreht sich eine glutäugige Schöne auf einer Wiese ausgelassen mit einem bockgeschwänzten Waldmenschen im Kreise herum, während Haare und Gewand im Winde flattern. — Eine sehr drollige Episode in sehr glänzender und schwül gestimmter Malerei führt einen ungefügen Kentaurenschecken vor, der sich ein blondes Weiblein aus dem Kreise ihrer Genossinnen fing und jetzt lachend und täppisch versucht, mit der Widerstrebenden zärtlich zu kosen. Rechts und links davon stehen die Kameradinnen als Zuschauer; die eine krümmt sich vor Lachen, die andere kraut sich ausgelassen das Haar, die übrigen tauschen anzügliche Bemerkungen aus. — Auf einem Frühbild sieht man einen gierigen alten Pan hinter einem blonden Weiblein am Meeresufer herrennen und gleich packen, — auf neueren Tafeln ist behaglich dargestellt, wie ein schwarzhaariger Jüngling am Strande ausgestreckt Lächeln und Beredsamkeit erschöpft, um ein junges Fischweib, das ihn mit grossen Augen und offenem Munde anstarrt, zu einem Schäferstündchen auf das Land zu locken. — Anderswo sitzt ein Pan oder Hirt schalmeiend auf einer Felsklippe ohne zu ahnen, dass eine brünette Nymphe zu besserem Lauschen sich eben sacht am felsigen Bord hinaufzieht. —

Es wird viel geliebt in diesen Bildern; das Herz und edlere Regungen haben freilich kaum Anteil an dieser Sinnenerotik, in der mitunter ohne Zimperlichkeit das Bedenkliche gestreift wird. Ein guter Takt schliesst jedoch eigentliche Missgriffe des heissen Künstlertemperaments aus. — Das sinnigste und reizvollste dieser Werke ist in seiner Mischung von antiker Sinnenfreude und gemütvoller Zärtlichkeit gewiss der »Liebesfrühling«. Eine natürliche Rasenbank ist da am Abhang unter dem Schatten eines dichten Buschs und nur im Vordergrund fällt auf den Boden Sonnenlicht und funkelt in einigen Lichtern auf dem Strauch rechts, so dass der Hintergrund in flimmernde Dämmerung gehüllt ist. Ein jugendschönes Weib sitzt in ihm und heftet einen langen Kuss auf den Mund des Geliebten, dessen Kopf sich von ihrem Schooss deswegen erhebt, während sein brauner Körper lang auf der Bank ausgestreckt liegt. Wie das natürlich empfunden und so zart dabei in Haltung und Linie, in dem farbigen Kontrast der Leiber ausgedrückt ist, muss man es ein Kabinetsstück heissen. —

Nicht ungern behandelt Stuck aus dem psychologisch interessanten Zusammenhang von Erotik und Vernichtungslust auch Kampf und Mord bei diesen ungezügelten Naturwesen. Eines der Erstlingswerke »die phantastische Jagd« gehört dazu; ebenso eine farbig ganz aus dem Rahmen Stuckscher Art fallende Tafel, die in grauer Tönung einen Giessregen und blinkende Pfützen am Boden sehr vortrefflich wiedergiebt; hinter den feuchten Schleiern mit ihrem schim



Der Tanz.
(Aus der Stuck-Mappe von Franz Hanfstaengl in Munchen.)

mernden Wasserton erblickt man zwei Kentauren im erbitterten Kampf um ein im Hintergrund kaum noch sichtbar des Ausgangs harrendes Weibchen. Der Rechte liegt schon mit dem Pferdeleib am Boden und schreit eben furchtbar auf und seine Finger krallen sich kraftlos, denn sein stärkerer dunkler »Rivale« drückt ihm soeben mit brutaler Gewalt Brustkasten und Rückgrat ein. Erstaunlich ist die Naturbeobachtung in diesen ganz verwischten Formen, — ist auch die davon bestimmte Linienkunst. Beim Besiegten sind alle Umrisse rund, kraftlos, gebrochen, — beim Sieger drückt sich der gewaltige Kraftaufwand auch in der kleinsten Ausbiegung deutlich aus. — Ein wenig anders ist derselbe Vorwurf später einmal gefasst. Hier ist eine Felswildnis am Gletscher der Kampfort der »Rivalen«, deren Jüngerer eben den Streichen des Älteren unterliegt; den Kopf des Besiegten beginnt dieser eben mit überlegener Ruhe des Alters durch die Hufe zu bearbeiten. Das jugendliche Kentaurenfräulein dahinter richtet sich dieweil aus ihrer liegenden Stellung hoch auf und starrt entsetzt herüber. Der Sieger, welcher vielleicht als schweifender Recke in ein Schäferstündchen hineinplatzte und unerwünschten Gebrauch vom Recht des Stärkeren machte, flösst ihr wohl trotz seiner Kraft mit seinem gehetzten Verbrechergesicht nicht viel Sympathie ein. —

Mehr gegenständlicher und meist auch humoristischer Natur sind andere Verherrlichungen der Waldmenschen-Freiheit und Daseinslust. So der humorvolle Einfall mit der »Siésta«. Da liegen am Hügelhang

zwei dicke Faune nach guter Mahlzeit im Mittagsschlaf. Sie haben sich sorglich den tiefen Schatten unter grünem Busch ausgesucht, ohne zu denken, dass sie bis gegen den Abend schlafen werden und die Sonne dann ihren Standpunkt längst geändert hat. Heisse Lichtflecken liegen längst auf und neben ihren Körpern und peinigen die Schläfer, die sich unbewusst dieser sengenden Wärme zu entziehen suchen und dabei allmählich ganz unmögliche Stellungen eingenommen haben. Nicht nur drollig geschildert ist das im Gegenstand, auch das Spiel des Lichts auf den feisten braunen Körpern ist malerisch gut gegeben. — Gerade das Gegenteil hat die Humoreske: »Verirrt« zum Vorwurf, in der der sommer- und sonnenfrohe Künstler ein einziges Mal im Bild den Winter dargestellt hat. Mitten im Schnee und unter lastendem Himmel steht hier ein alter Faun mit zusammengedrücktem Körper und hochgezogenem linken Fuss; er steckt die frierenden Hände über Kreuz unter die Arme und schiebt den Kopf, aus dessen Mund der Atem als grauer Hauch geht, ratlos vor, während der Körper den unbehaglichen Zustand des Erfrierens in seiner bläulichen Färbung anzeigt. Wie mag der arme Kerl aus seinem warmen Süden in diese Winteröde geraten sein, aus der er augenscheinlich keinen Ausweg weiss? — Gut beobachtet und gemacht ist auch der »schlafende Faun«. In flacher sonniger Bachlandschaft hat dieser aus Laune oder vielleicht auch zur Sicherheit gegen umherstreichende wilde Tiere einen starken Baum erklommen und rittlings auf der Gabel sitzend den Körper nach

vorn zu tiefem Schlaf gelegt. Der aber ist sehr empfunden in der Lage des Fauns wie im Gesichtsausdruck



Sommerlust.
(Aus der Stuck-Mappe von Franz Hanfstaengl in München.)

desselben; und Lichter dazu auf Leib und Stamm bringen den Eindruck einer gliederlösenden behaglichen Wärme hervor. — Die beiden allerliebsten Faunenknaben,

welche auf nachtdunkler Wiese hocken und mit kindlichem Eifer einen gefangenen Leuchtkäfer betrachten, indessen ringsherum andere fliegen, gehören auch hierher und dazu schliesslich der »Zauberwald«, durch dessen abendlichen Frieden unter den mit bunten Vögeln bedeckten Zweigen ein Hirschmensch und ein Kentaur dahintraben; dem intelligenten Ausdruck ihrer Gesichter nach sind sie in einer angeregten Unterhaltung begriffen, die sich mindestens auf die Vorzüge ihrer beiden Rassen erstreckt.

Das sind ein paar der bekanntesten Schöpfungen Stucks aus dem Gebiet antiker Romantik. Mit diesen liebenswürdigen und künstlerisch fein abgestimmten Malereidichtungen hat er sich den grössten Teil seines Verehrerkreises erworben und seiner Art ein äusseres Kennzeichen gegeben. Nur gelegentlich einmal hat er deutsch-romantische Gegenstände behandelt. Er hat für Stoffe, die den rein germanischen Vorstellungskreisen eigentümlich sind, keinen Sinn; es scheint ihm eine verschlossene Welt, — was mit der vorhin erwähnten Blutmischung bei ihm zusammenhängt. Das Deutsche in ihm liegt in der Auffassungsweise und in der Bildung, nicht im Gegenstand. Die »wilde Jagd« gehört zu den wenigen Vorwürfen dieser Art; daneben das Märchenstück: »Es war einmal« mit der Prinzessin und dem Froschprinzen auf der abendlichen Wiese, — und dann der »Sommerabend« mit dem ritterlichen Liebespaar, das die Glühwürmchen im Grase betrachtet. —

* * *

Wie reizvolle Träume eines Einsamen, der die Fähigkeit, seine verschwiegenen Gesichte in Leben um-



Pallas Athene I.
(Aus dem Stuck-Album von Dr. E. Albert & Co. in München.)

zusetzen, zu grosser Kunst entwickelt hat, muten diese Tafeln an. Ein Duft von Blüte und Jugend, von un-

gebrochener Fülle des Daseins ruht über ihnen, dass man sich nicht satt sehen mag und oft vergisst, welch' ein seltenes Malergeschick diesen Dingen die bestechende Form gegeben hat. — Daneben hat Stuck jedoch auch die geschichtliche Antike nicht ganz aus dem Auge gelassen. Er steht ihr aber lange mehr als Liebhaber und erst in neuerer Zeit ernsthafter gegenüber. Sie war ihm auf der Akademie mit ihrer lähmenden Gipsabgussanschauung anfangs verleidet und erst später begann er in sie einzudringen. Besonders seit er sich in der Akademie-Werkstatt einen stimmungsvollen Vorraum mit einer kleinen Sammlung bemalter Abgüsse auf Sockeln, Säulen und Konsolen hergerichtet hatte. Die Auswahl in ihrer Mischung von archaïschen und reifen Werken und die Abtönung des Raums selbst war vom besten Geschmack. Wer hier eintrat, fühlte den Geist, aus dem Stucks Plastiken und seine Athenebilder vor allem entstanden sind. Man konnte sich greifbar in die Sammlung eines vornehmen Römers versetzt glauben, so echt und einheitlich war der Eindruck. Zwischen diesem Werkstattvorraum und den Plastiken sowie realantiken Bildern ist eine enge Beziehung und aus ihm schliesslich ist auch in mehrjährigem Reifen Idee und Entschluss zum Bau der antiken Villa gewachsen, welche sich Stuck 1898 bei Bogenhausen errichtete.

Wie er dort als Sammler nach Liebhaberei und künstlerischer Laune die Auswahl traf, so hat er auch in seiner Kunst die Antike nicht anders wie ein geschmackvoller Dilettant angeschaut, der bald hier bald dort ohne System und ohne weitere Absicht zugriff, wo ihn

ein Ding packte. Er hat keine gelehrte Neigung für das Geschichtliche, kaum auch für das Stilvorbild. Was er las und in Italien an Werken mit dem Edelrost zweier Jahrtausende sah, das entflammte seine Phantasie und diese schuf es mit raschen Malerinstinkten um. »So kann es gewesen sein; so müssen Leute gemalt haben, die diese Natur so sahen, wie es die Bildwerke verraten und die paar Mosaiken nebst den Handwerkerpinseleien in Pompeji ahnen lassen; so werden Bilder ausgesehen haben, in denen Menschen von dieser Sinnenkraft und diesem Stilgefühl ihre Freude an der farbigen Welt offenbarten,« — — — also gleitet es durch sein Sinnen und regt es sein künstlerisches Temperament an. Man kann seine Bilder dieser Art nicht hellenisch nennen, weil sie nicht naiv genug dafür sind; sie sind auch nicht römisch, weil ihre Perlen zu künstlerisch und von zu gutem Geschmack sind. Der Glanz lebhafter und tiefer Farben, der Schwung der Bewegung und die dithyrambische Ausgelassenheit weisen vielmehr auf die Verbindung beider in Süditalien, wozu auch seine manchmal lodernde, manchmal gedämpfte Leidenschaftlichkeit und seine Freude an bestimmten, oft auch quellenden Formen, die hier wieder erwacht und sein romanisches Blut zu verraten scheint, aufs Trefflichste passt.

Da ist sein »Ovid« als stimmungsvolle Huldigung an den schalkhaften Poeten. Still liegt die heisse Mittagsglut auf den Büschen am dämmerigen Hain, — still schreitet der in seine Toga gehüllte Dichter eben mit der schweren Lyra im Arm hinein in den Wald;

Versmaasse skandiert sein Schritt in gemessenem Takt und Bilder sinnt seine traumverlorene Phantasie. Hier



Kämpfende Amazone.
(Aus der Stuck-Mappe von Franz Hanfstaengl in München.)

ein kleines Idyll, — dort ein idealisiertes Seitenstück im »Sieger«. Mit seinen kraftvollen Körperformen steht

der Jüngling nackt an einer Balustrade, hält den Siegerkranz in der Rechten und schaut stumm auf die Bronze-Nike in seiner erhobenen Linken. Er muss ein Athlet sein und weit seine Gegner an Kraft übertreffen, sonst könnte er die schwere Figur nicht so mühelos heben. Und ein antiker Mensch ist er dazu in jedem Zuge seines schwarzhaarigen Kopfs. Er ist übrigens der Lieblingstypus des Künstlers, welcher vom »Wächter des Paradieses« bis zum Genius im »Krieg« in immer neuer Variante vorkommt; und er ist auch bis zu einem gewissen Grade ein Selbstkonterfei von Stuck, — woraus hervorgeht, wie vorbildlich sein eigener romanischer Typus ihm im Spiegel das antike Jünglingsideal wiedergeben muss. — Wie anders ist der meisterhaft gezeichnete Kopf der »Pallas-Athene« im ersten Bild behandelt! Gleichsam aus einer Plakette herausgeschnitten, sitzt er mit dem schweren bläulichen Helm und den rabenschwarzen Locken in der achteckigen Tafel, in deren Hintergrund eine frühlingslichte Wiese im Sonnenschein liegt. Fast zu zart für eine kriegerische Jungfrau schneidet sich das blasse schmale Gesicht mit der griechischen Nase, den Wulstlippen, dem zarten Kinn und den geistvoll aus dem Profil vor sich hinspähenden Glanzaugen heraus. Die lebhaft und flächig behandelte Farbe ist im Strich von oben nach unten durchgeführt, was Stuck in seiner Schwarzmalerei später sehr liebt und den Eindruck des Bestimmten bei ihm noch verstärkt. Hier kommt davon etwas Herbes in die Mädchenblüte des Gesichts und eine geistige Bedeutung dazu, welche die rasche Volkstümlichkeit gerade dieses Bildes

wohl erklärt. — Von zwei Orpheusdarstellungen ist die eine dekorativ und zeigt den mythischen Sänger mit seiner Lyra unter den wilden Thieren, die sein Klang zähmt, — Löwe, Tiger, Krokodil, Ibis, Meerschweinchen, Maus, Frosch, Möve. — Auf der anderen liegt er in grünlicher Nacht mit seinem Körper auf der Waldwiese und schwarzrotes Blut entströmt dem Halse, von dem die Mänaden eben das liederfrohe Haupt abgerissen haben.

Heftige, kühne und flüchtig verschwindende Bewegungen namentlich graziöser Art haben viel Reiz für Stuck und gern setzt er sein grosses Geschick daran. Er hat öfter Tänze dargestellt und hier selbst Versuche nicht gescheut, deren Problem als unmalbar gelten muss. Eine anmutige Schöpfung ist die Darstellung eines jugendlichen antiken Paars, das auf rotem Grund sich in graziöser Windung und zärtlichem Anschmiegen im Kreise dreht, während zwei alte Pane in den Seitenfeldern aufspielen. — Weniger glücklich ist der einmal im Relief und das andere Mal im Bild behandelte Gegenstand der »Tänzerinnen« zu nennen. Seit Loïe Fuller die Welt mit der Erfindung des Serpentin- und Feuertanzes beschenkt hat, trifft man beinahe auf allen Ausstellungen malerische Behandlungsversuche. Sie müssen alle missglücken. Der Zauber des Serpentintanzes beruht nicht nur in der raschen Schwingung des Tons, sondern vor allem in der raschen Folge von Farben. Die Überraschung wie die Flüchtigkeit der einzelnen Tonwerte erzeugen die nervöse und geheimnisvolle, zarte Gehirne leicht berauschende Wirkung.

Und das kann der Maler nicht wiedergeben, weil er



Beethoven.
(Aus der Stuck-Mappe von Franz Hanfstaengl in München.)

eigentlich nur mit einem ruhenden optischen Punkt arbeitet. Die schmetterlingshafte oder schraubenartige

Bewegung kann er nur in diesem einen Punkt festhalten; die bezaubernde Farbenfolge überhaupt nicht. Und hierin liegt auch der Grund, weshalb der Künstler den beiden antikesirenden Werken nicht mehr als einen feinen Umriss, ein paar liebreizende Gesichtchen und eine zarte Palette irisierender Töne abgewonnen hat. — Wie viel sicherer und packender ist sein Griff hingegen, wo er ins volle Leben fasst und ein herausgegriffener Augenblick genügt, um alles Voraufgegangene und Nachfolgende zugleich mitfestzuhalten wie in dem kleinen malerischen Juwel des »Bacchantenzugs«. Gegen den schattigen Hain hochgewipfelter blaugrüner Bäume schwankt hier eine tolle Bande heran, — weisse Frauenleiber leuchten aus der Reihe brauner Kerle und Faune neben dem Silen im Verein mit dem Rot, Gelb und Blau der Mäntel; eine wilde Ausgelassenheit geht durch die Leutchen, von denen einige ersichtlich dem Boden zustreben; und ungemein geschickt ist auch hier wieder der bunte Reigen gegen den Wolkenton dahinter abgesetzt. —

1898 hat Stuck noch einen neuen Pallaskopf gemalt, der diesmal Vorderansicht und die frauliche Erscheinung in Rüstung und buschgeziertem Helm zeigt, unter dem die schwarzen Haare auf das Erz herunterfliessen. In der erhobenen Rechten hält sie eine Nike von Bronze, in der linken die Speerstange und geradeaus schauen die tiefbraunen Augen fest aus dem edlen und schmalen Gesicht; hier ist der Farbenton im Gegensatz zur ersten Fassung von einem warmen Braun durchsetzt, was eine feierlichere und weniger strenge Wirkung erzielt. — Verwandt mit diesen beiden Pallasköpfen in der aparten

Bildung ist die »kämpfende Amazone«, von der man nur den behelmten Kopf im Profil erblickt, wie er das Ziel für die Lanze ins Auge fasst. Auch hier ist, wie bei der ersten Pallas, ein Durchblick in die Landschaft geöffnet. Man erspäht dort einen Kentauren, der vom Felsen aus ein Steinstück gegen eine Bogenschützin unten schleudert, während im Durchblick der Bildecke links unten Kampfgetümmel sichtbar wird. Nicht nur Helm und Schild der Amazone sind reich mit Figuren und Ornamenten geschmückt, auch der vom Künstler selbst entworfene Rahmen zeigt gleichen Schmuck. Im Grunde ist es eine dekorativ-ornamentale Idee, die aber in der vertieften Ausführung ein Stück grosser und edler Malerei geworden ist. Man wird hier an die quattrocentistischen Maler-Goldschmiede in Oberitalien erinnert, die auch so oft ihre kleinen kunstgewerblichen Einfälle in grosse Werke auswachsen liessen, oder an Mantegna, der mit mustergültigem Geschmack mitunter in seine Rahmen Bilder zu malen oder um seine Malereien köstliche Rahmen zu erfinden pflegte. Übrigens ist diese Parallele kaum eine zufällige. Wo Stucks strengerer Stil vorkommt, klingt er oft hörbar an die herbe oberitalische Kunst des Quattrocento an; er hat nicht unmöglicher Weise von dort das veredelnde Reis in seinen Stil verpflanzt, was bei ihm aber immer Neubildung heisst. — — — So viel über die antiken Darstellungskreise von Stuck, in denen er sich zuerst künstlerisch ausgelebt und einen Teil seiner köstlichsten Kleinwerke geschaffen hat. Er hat in dem Wenigen eine Vorstellung gegeben, wie die verlorenen Meisterwerke

antiker Malerei, von denen Pausanias und Plinius berichten, ausgesehen haben mögen. Durch die künstlerische Freiheit, die Vollendung, die Anpassungsfähigkeit des Künstlers wirken sie so echt, dass man sich jene Lücke in unserer Kenntnis von der antiken Kunst kaum anders ausfüllen kann. —

* * *

An Bildnissen ist das Stuckwerk nicht reich. Es gährt zu sehr in ihm an poetischen Ideen und er hat keine besondere Gabe für die bildnismässige Charakteristik oder sie wenigstens nicht ausgebildet. So hat er sich auch mit der Aufgabe, den greisen Prinzregenten darzustellen, ehrenvoll abgefunden, ohne dass er mit einem Wurf sein Gebiet erweitert hätte. Nur in einem bestimmten Rahmen ist er sehr thätig: in Frauenköpfen, dünn in Farbe hingesetzt oder leicht mit Pastell auf Pappe geschrieben. Er hat nur ein paar Typen, die er liebt, während er andere zu meiden scheint. Es ist der Frauenschlag, der auch in seinen Panisken, Kentaurinnen, Nymphen, Waldfrauen immer wiederkehrt. Ein süd- und west-romanischer Gesichtsschnitt; die schlanke, brünette meist, seltener blonde Weltdame mit dem starken Lebensverlangen und den widerspänstigen Nerven, die aus Paris stammt und bei uns jetzt eingebürgert ist. Ob kalt oder leidenschaftlich, — immer kennt sie die Herrschaft der kleinen Koketterie über den Mann und ist bereit, damit zu spielen; und ein bischen pikant ist sie auch.

Daneben giebt es jedoch ein paar prächtige Bildnisgriffe anderer Art von ihm. Seinen alten Gönner und Freund Lenbach hat er in einem flotten Pastell



Kreuzigung.
(Aus der Stuck-Mappe von Franz Hanfstaengl in München.)

in der vulkanischen Lebenskraft und dem packenden Blick prächtig erfasst, — noch vollendeter sich selbst in der kleinen Tafel von 1895, um die der Rahmen gleichwie ein zu kleiner Hut ganz eng sitzt; denn hier

springt in der scharfen Meisselung des charakteristischen Gesichts mit dem südlichen Typus und der energischen Entschlossenheit des Auges Stucks Wesen plastisch heraus. Das neueste Selbstbildnis von 1899 in Vorderansicht betont den Typus mehr; die Augen sind träumerischer, die hageren Formen runder geworden, wie das nun einmal der Lauf der Welt ist, wenn die Sorge um das Wohlbefinden des Mannes in die Hand einer jungen Hausfrau gelegt ist. — Eine seltsame Bildniseingebung schliesslich ist die in fahlgrüner Leichenfarbe gehaltene Totenmaske von Beethoven, den Stuck glühend verehrt. Sie hängt auf schwarzem Grund; ein altgoldener Lorbeerkranz umgiebt das Haar; die beschatteten Augenlider und der gepresste Mund mit dem tiefgefurchten Kinn halten mit unheimlicher Wirkung das Grauen des Ganzen fest, dass es nicht entschlüpfen kann. In grossen unsicheren Buchstaben steht dazu unten der Name. Ein sonderbarer Einfall im Ganzen, der seine Anziehungskraft jedoch nicht versagt. —

* * *

Ein Teil von Stucks besten Würfen liegt auf dem religiösen Gebiet, durch das er zuerst in die Malerei aufschenerregend eintrat, und auch sein letzter Erfolg von 1898 gehört ihm an. Und doch ist er kein eigentlicher religiöser Maler, wie er kein Bildnismaler von innerem Beruf ist. Er ist zu sehr ein sinnenfrohes Weltkind; das Gemüt spielt eine zu geringe Rolle bei ihm; er geht nicht aus innerem Seelendrang und in Glaubens-


Studie zum Adam.

einfalt an diese Stoffe, sondern weil ihn die legendarische Unbestimmtheit der Vorgänge und der phantastische Nimbus der Vergangenheit reizt. Alles, was seine antiken Bilder wie seine Allegorieen so ungemein anmutig, bedeutend und eigenartig macht, beschränkt seine Fähigkeit für das religiöse Gebiet. Ihm fehlt Uhde's Sinn für das menschliche Leiden, Munkaczy's Anschauungskraft von der kultur- und weltgeschichtlichen Bedeutung der Heilandslegende, Gebhardt's Sinnigkeit, und selbst seine philosophische Vorstellungsfähigkeit, die seine Allegorieen so

glänzendoffenbaren, fehlt hier. Da läuft eine Grenze für sein Genie. Aber nicht für seine Malerkunst allerdings, die hier eine Reihe der schönsten Siege zu verzeichnen hat, und nicht für sein Temperament, das in düsterer Dramatik Ergreifendes schuf. In der meisterhaften Darstellung ruht das Gewicht, nicht in der religiösen Auffassung, die dem christlichen Ideenkreis mit einer befangenen, fast heidnisch zu nennenden Fremdheit gegenübersteht, — fremd und verwundert wie ein hochgebildeter Römer der Kaiserzeit der nazarenischen Welt gegenüber gestanden ha-



Studie zur Eva.

ben mag: sie sprach zu seinem Pessimismus in Römerpathos von einem neuen und hohen Daseinszweck; ihn ergriff das Dramatisch-Symbolische darin, aber er war zu sehr mit olympischen Anschauungen erfüllt, um in die Tiefe der seltsamen Lehre mit der Armeleut-Moral eindringen zu können. — Im Entstehen dieser Bilder aber klärt sich jetzt augenfällig Stucks Werdegang. Nirgends springt so deutlich heraus, wie sein graziöser Stil allmählich zu einem ernstgetragenen und seine impressionistische Farbengebung zur Schwarzmalerei wird, indessen nebenher sein Formensinn sich immer plastischer ausreift; man sieht genau, wie die Antike ihm nach und nach in Fleisch und Blut übergeht.

»Der Wächter des Paradieses« von 1889 ist hier das erste Bild. Ein schlanker, sehniger, schönheitvoller Cherub, steht er kraftvoll vor seinem riesigen Flammenzweihänder; jede Muskel scheint energisch angespannt und jugendmutiges Blut pulst in jeder Ader. Und dazu ist in jedem Zuge das Überirdische und Erdenstaubgelöste stark ausgeprägt, das in seinem geistvollen Auge sprüht, aber auch von der flutenden Paradieseshelle um ihn herum begleitet wird. — Er kehrt noch verfeinert in der ersten Fassung von der »Vertreibung aus dem Paradiese« zurück. Ein sonniger Sandboden mit hohem Horizont und tiefblauem Hintergrund ist hier der öde Ort, durch den ein schmaler Pfad sich raumvertiefend ins Bild hineinschlängelt; links steht starr der nackte Cherub mit der Glorie um sein schwarzhaariges Haupt, hält auch hier wieder zur Bekräftigung des Ausweisens den Zweihänder vor sich und senkt

die Flügel in Ruhe, zu deren Seiten zwei phosphoreszierende Lichter von oben neben seine Füsse fallen; eine anmutige Bildung sind Adam und Eva rechts; sie blond und üppig; er hager und braun; und schuldbewusst schleichen sie nebeneinander mit müdem Schritt davon. — Den »Luzifer« von 1890 betrachten wir noch. — Ein virtuoses Malerkunststück, wie sie Stuck gelegentlich gern einmal macht, ist die Tafel mit dem »verlorenen Paradies«. Ein gesucht einfacher Holzrahmen mit einem gekuppelten glatten dorischen Säulenpaar an jeder Seite umschliesst das Bild; zwei düstere hohe Wände laufen nach hinten als enge Felsschlucht zusammen, in deren Mitte breitbeinig der Cherub mit dem feurigen Schwert und halb gespreizten Flügeln Wache hält. Dahinter aber funkelts von oben bis unten am Spaltende in märchenhaftem Perlmutterglanz, just wie ein rechtschaffenes Koloristengemüt sich die Augenwonnen des Paradieses vorstellt. — Ein dekorativ gehaltener »Samson«, der dem Löwen den Rachen aufreisst, gehört stilistisch in den antiken Bilderkreis, zu dessen »Orpheus« er ein gleichgestimmtes Gegenstück ist. —

Koloristisch einer der wuchtigsten Würfe von Stucks Palette war dann die »Kreuzigung«, die er nicht in ausgerundeter herkömmlicher Schönheit, vielmehr dramatisch und mit starken persönlichen Accenten aufgefasst hat. Der Christustypus spielt in Munkaczy hinein, die Apostelgestalten sind in ihrer Monumentalität von denen Dürers in München angeregt wie man sieht, aber eigen und stark wirkend ist das Bild trotzdem

überall. Schon der Aufbau fällt aus dem üblichen Rahmen. Rechts hängt der Heiland auf der felsigen Höhe am niederen Kreuz; seine Hände sind gekrümmt unter den Qualen; das gesenkte Haupt mit den grossen Zügen hat eben die letzten Abschiedsworte gesprochen; gestreckt ist der Körper im Tode. Der hell beleuchtete Schächer zur Linken, der mit Stricken über die Brust hinweg an den Querarm des Kreuzes gebunden ist, krümmt sich noch in furchtbarer Qual, während der andere drüben still leidend vornüberhängt. In grossen Formen und Umrissen baut sich links die Jüngergruppe auf; der blonde Johannes hält mit Hilfe der Magdalena die ohnmächtige Maria und ein älterer Mann daneben sowie die Köpfe noch Einiger schauen ernst zum Kreuz; es geht von diesen Gestalten in ihren schwarzen, roten und grünen Mänteln ein feierlicher Ernst aus, der in der braungrauen Finsternis über der Landschaft und der verdeckten braunroten Sonnenscheibe links oben weiterklingt und einen hoheitsvollen Zug durch den Kontrast der verzerrten bräunlichen Gesichter und ausgestreckten Hände der schreienden Menge in der Tiefe dahinter erhält. Das Bild ist auf eine sehr gedämpfte Beleuchtung, in einer Kirche etwa, berechnet, wie ja die alten Meister auch, und besonders Tizian, ihre Kirchenbilder stets genau für den bestimmten Ort abwogen. In solcher Aufstellung hat es eine grosse und feierliche Wirkung; man sah es so auf der Münchener Sezession von 1898; in Berlin einige Jahre vorher unter hartem Oberlicht war es kalt und unfertig im Eindruck. Und das ist wohl der Hauptgrund, warum die Geist-

lichkeit einer der älteren Berliner Kirchen Einspruch erhob, als ein Kunstfreund es dorthin stiften wollte. — In der »Pietà« hingegen ist die Stilistik strenger, die Plastik schärfer, aber die Wirkung nur die einer bewussten Anerkennung vom Können des Meisters. Auch hier hat wie bei den gleichen Werken Böcklins und Klingers, bei Löfftz und vielen Schöpfungen vordem die berühmte Supraporte Holbeins in Basel mit dem verwesenden Leichnam eines Ertrunkenen, der als toter Heiland kunstfähig für die Auffassung der Reformationszeit gemacht ist, sozusagen Pathe gestanden. Aber wo Böcklin unendlich farbig und Klinger mehr zeichnerisch durch die tiefe Innigkeit des Ausdrucks packen, hat Stuck es vergriffen. Die an sich meisterhafte Darstellung wirkt wie ein Zeremonienstück mit einem überraschenden Lichteffekt, der auf den vollendet gebildeten Leichnam, gleichzeitig aber auch auf die freilich ausgezeichnet behandelten Hände von obenher fällt, mit welchen die aufrecht stehende Madonna ihr Gesicht verbirgt. Man sieht, es quillt ihm nicht aus der Seele. — Wie viel besser gelingen diesem Weltkinde doch Dinge, in denen moderne Empfindungen, Vorstellungen, Neigungen sich unbeschadet der Forderung des Vorwurfs natürlich ausdrücken lassen! Ein feiner kleiner Griff dieser Art ist z. B. seine dekorativ stilisierte, farbenfrohe und auch etwas pikante »Versuchung«, die so liebenswürdig Adam und Eva als jugendschönes Paar im kritischen Augenblick des Apfelangebots rechts und links vom Baume mit der verbotenen Frucht schildert. Ihn interessiert nicht die ideologische Vorstellung von

der Schöpfungsfrische rosiger Stammelternjugend, sondern die erotische Seite. Verschmitzt und entschlossen reicht die zierliche, liebreizende Eva das Symbol und zögernd greift der unerfahrene junge Athlet Adam danach, während die Schlange lüstern zuschaut. — Und doch ist ihm das Monumentale durchaus nicht versagt; er hat auch die Ausdrucksmittel für düstere Tragik, wo er nur nicht tiefes menschliches Seelenleiden charakterisieren braucht. Es ist zuviel Lebensfreude in ihm trotz mancher ernsten Stunde für solche Dinge und er hat kein Organ in sich für das richtige und abgrundtiefe Leid. So hat er auch als düsteres Drama seinen letzten Wurf mit bedeutenden Malermitteln, aber nicht innerlich aufgefasst. Sturm und Nacht erfüllen diese neueste Fassung von der »Austreibung aus dem Paradiese«. Eine Art von Brücke oder Bühne ist der Schauplatz, hinter dem in der Tiefe die schwarzgrünen Wipfel sich unter dem nächtlichen Sturm beugen. Mit einer unerbittlichen Festigkeit und gespannter Kraft steht hier der plastisch modellierte Cherub mit seinem Zweihänder und den nach hinten gebreiteten Flügeln links; sein schwarzes Haar, um welches eine vielzackige Gloriole flammt, und sein Gewand flattern im Wind; sein Auge blitzt im Feuer unentweihter Jugendkraft; und gegen seinen Rücken fällt das von links kommende grelle Licht und weiterhin auf die runden Körperformen des müde und schuldbewusst in die Nacht hinausschleichenden Paars. Müde und kraftlos sinken hier alle Linien nach unten, und so meisterhaft, wie die Formen an der üppigen, blonden Eva und dem derberen



Oedipus löst das Räthsel der Sphinx.
(Aus dem Stuck-Album von Dr. E. Albert & Co. in München.)

braunen Adam herausgearbeitet und die scharf belichtete Haut beider gemalt ward, ist nicht viel in neuerer Zeit geschaffen. An innerer Kraft und getragenem Stil, an Formensinn und in der Schwarzmalerei hat hier Stuck neben dem »Krieg« seinen bisher höchsten Punkt erreicht. Seitdem ist seine alte Farbenfreude im neueren Werk wieder bemerklich zum Wort gekommen. —

* * *

Was hat die Menschen bestimmt, gewisse Zeitabschnitte innerhalb der einzelnen Kunstepochen als die Höhepunkte derselben zu betrachten und was hat die Gestalten eines Dante, Giotto, eines Michelagniolo, Raffael, Dürer, eines Shakespeare, Goethe, Wagner so weit aus ihren Zeiten und über die Jahrhunderte hinaus als Menschheitsrepräsentanten gehoben? Beide Fragen fallen für die Antwort zusammen. Es ist doch nur das hohe Maass in der Erkenntnis der Weltgesetze, in der Einsicht in das Menschenwesen und die Aufgaben der Menschheitsentwickelung, in der klaren und richtigen Beurteilung von der Stellung der eigenen Zeit hierzu, das die Grösse des Einzelnen ausmacht und sich in Meisterwerken kristallisiert hat, aus denen diese Eigenschaften in sinnbildlicher Klarheit hervorgehen. Das Handwerk an diesen Schöpfungen ist gewiss nur eine Nebenerscheinung. Man nennt solche repräsentativen Werke Allegorieen, ob sie Dichtungen wie die »göttliche Komödie« oder der »Faust«, — ob sie Bildwerke wie das »jüngste Gericht« in der sixtinischen Kapelle oder die Stanzenmalereien sind. Man

beurteilt sie nach dem Grade ihrer Selbständigkeit und nach dem kanonischen Wert für den Bildungsgang als diejenigen Werke, welche in der Geschichte den Ehrenplatz einnehmen. Und es wird für Jeden ersichtlich, der die Vergangenheit verfolgt, dass die Kunst nach einem inneren Trieb kein anderes Ziel hat, als solche allegorischen Abschluss- und Sammelwerke in langen Aufwärtsbahnen immer wieder hervorzubringen; sie ist in diesem Drang in der That nur eine von den mehreren Formen des menschlichen Bildungs- und Kulturtriebes.

Daneben aber wird es immer Künstler geben, die Form und Handwerk in hohem Grade beherrschen, aber geistig jenen Grossen nicht ebenbürtig sind; wie es auch Zeitläufe giebt, die ganz dem Handwerk und der realistischen Weltdarstellung zugewandt sind, wie z. B. die Niederländer zu Rembrandts Zeit. Solche Künstler und Zeiten werden jedoch immer nur zweiten Ranges sein können und in der Schätzung vor jenen Geistkünstlern zurückstehen müssen, weil sie das Nationalvermögen an Ideen nicht vermehren. Das ist so selbstverständlich wie z. B., dass der Hochgebildete mit seinem weiten Blick über die Welt noch stets mehr gegolten hat als der Halbgebildete und Ungebildete.

Es ist aber zu betonen, weil gerade heute die flüchtige Mode eines bereits im Niedergang begriffenen Naturalismus den Anspruch erhebt, für gross genommen zu werden und nicht wenige Anhänger damit findet. Die Sache fällt in sich selbst zusammen, weil sie gegen ein Grundgesetz der menschlichen Kultur gerichtet ist. Sie ist bedenklich, weil sie die kulturfördernde Wirk-

samkeit der nationalen Geistkünstler zu hemmen sucht; sie ist das umsomehr, — und damit richtet sich der haltlose Anspruch dieser Mode! — als nach einer längeren Zeit des Brachliegens in der Schaffung allegorischer Kunstwerke durch unsere Kunst heute in Böcklin, Klinger, Thoma, Prell, Stuck schöpferische Künstler ersten Ranges unter uns leben, die im besten Sinne Zeitausdeuter sind und gewaltige Ideenwerke geschaffen haben. —

Hier liegt auch das Schwergewicht im Schaffen von Franz Stuck. Auch er ist Neuschöpfer solcher Werte und gerade an sie hat er seine vollendetste Form gesetzt. Schon seine vorhin betrachteten Bilder streifen überall diese höchste Seite seiner Kunst und die religiösen gehören ihr ja bereits an. Aber sein reifster Geist wohnt doch in einer kleinen Reihe eigentlicher Allegorieen.

Zwei Seelen wohnen in Stucks Malerbrust, seit er den Griffel aus der Hand gelegt hat. Die eines liebenswürdigen, mit allen Reizen der Palette spielenden, neckische Vorwürfe der Liebe und des Humors ersinnenden, waldheimlich-deutschen Künstlers, der nicht selten ein Schwerenöter ist. Und dann die des ernsten Formenkünstlers zunächst, welche viel mit der ersteren gemein hat und doch eine andere ist. In dieser kommt sowohl in der grossen Betrachtungsweise der Naturform als in der leichten Fähigkeit für stilistisch einfache Behandlung begrifflicher Ideen das romanische Element in ihm zum Vorschein; darin liegt auch ein Abstammungsnachweis ohne Ahnenprobe, weil das Talent



Das böse Gewissen.

(Aus der Stuck-Mappe von Franz Hanfstaengl in München.)

in dieser Art beim Deutschen nicht so vollkommen gefunden wird; es ist eben eine romanische Eigentümlichkeit. Auch das ist von Wichtigkeit dabei, dass er nicht langsam dazu und darin ausreift wie Böcklin, Klinger, auch Prell; im Gegenteil: mitten im heiteren Spiel der frühsten Bilder überkommt ihn der Ernst dafür; eine grossgedachte Schöpfung entsteht; dann ist die Stimmung plötzlich wieder verweht. Und das wechselt ineinemfort, indem nur sein Stil und sein Gesichtskreis in raschem Werden zunehmen. — — In seinen Ideenkreisen hängt er dabei ebenso sehr mit dem erotischen Zuge seiner antikromantischen Gedichte, der eine Erscheinung seines heissen Temperaments ist, wie mit der modern-dekadenten Bewegung zusammen. Als wenn dieser lebens- und genussfrohe Spätling aus Pompeji die Welt mit Augen des Pessimismus ansähe, sind es in seinen dunklen Stunden Probleme der qualvollen Sinnlichkeit, der Leidenschaft, vom Weib als ursächlicher Verderberin, vom bösen Prinzip, vom Menschheitsverderben, die er in seinen Allegorieen gestaltet. Es sind die Vorstellungen, welche in der spätrömischen Philosophie, dem mittelalterlichen Mysticismus und in der modernen nordischen Kunst besonders beliebt waren und mit der Erotik den ihr verwandten Blutdurst zum Grundnerv der künstlerischen Schöpferkraft haben. In die schauerliche Dämmerung eines Kybeletempels taucht seltsamer Weise dieser fröhliche Malerpoet in seinen ernsten Stunden als ein Geheimnisse erfragender Priester, wenn Shakespeare, Beethoven und Goethes Faust, seine liebsten Freunde,



Die Sünde.

ihm die Antwort auf düstere Fragen nach dem Grundtrieb alles Seienden schuldig bleiben.

Nur einmal hat er in seinem frühsten Werk dieser Art, der »Innocentia« von 1889, eine andere Saite angeschlagen, indem er ein Abbild jungfräulicher Keuschheit zu schaffen suchte. Das derb gespachtelte und ganz mit Licht getränkte Bild ist ein mixtum compositum aus sonniger Hellmalerei mit der Auflösung von Körper und Linie und dem edlen Stil der Präraphaeliten. Durchsichtig hebt sich die zarte Gestalt nur als ein Schatten fast von der lichten Wand ab, in dem allein der ovale brünette Kopf mit den glänzenden grossen Augen und die Hände mit dem Lilienstengel rundlich sichtbar werden. — Der »Luzifer« von 1890 ist der Gegensatz aussen wie innen dazu; er scheint von Miltons »verlorenem Paradies« angeregt zu sein. In einer von grüner Dämmerung erfüllten Felshöhle sitzt der Höllenfürst als kraftvoller und dämonisch schöner Mann vornübergebeugt; den Kopf auf den Arm und diesen aufs Knie gestützt stiert er mit glühend roten Augen voll Grimm aus dem Bild und sinnt um neue Hilfsmittel zum Sturz des verhassten Himmelreichs. Ein Abglanz von diesem fällt im langen phosphoreszierenden Lichtstrahl von oben und liegt als greller Sonnenfleck auf der Steinbank; der gefallene Erzengel aber zieht in ohnmächtiger Wut den rechten Flügel an seinen grünlichen Körper heran, um von diesem Boten der himmlischen Lichtwunder, die er verscherzt hat, nicht zum Hohne noch getroffen zu werden. Die Auffassung ist so bedeutend wie sie original ist. Hier

ist Satanas weder die drollige, verzerrte, verspottete Figur der deutschen Kunst bis zu Cornelius noch das hässliche Scheusal der romanisch-christlichen Darstellung. Er ist vielmehr von der heidnisch-antiken Schönheit, die Milton vorschwebte, und das Geschöpf einer philosophisch geklärten Auffassung von den gesetzmässig in der Welt gegeneinander wirkenden Mächten. Luzifer, der schöne und gewaltige Erzengel, ist hier gebildet, der aus Überzeugung von seiner besseren Einsicht abtrünnig ward von Gott, um mit Hilfe der Vernichtungsinstinkte in der Kreatur, die sich unaufhörlich gegen die bauenden empören, ein neues Reich zu errichten. Dieser Luzifer ist das frühste malerische wie geistige Meisterwerk des Künstlers. — Dann hat er auch ausnahmsweise wieder einmal in der »wilden Jagd« zu einem altgermanischen Sagengegenstand gegriffen. Das Sturmbrausen bei hereinbrechendem Morgengrauen ist durch eine verschwommene Rotte von Gesellen auf Tierskeletten verkörpert, an deren Spitze der hagere und bärtige Höllenfürst mit funkelndem Auge auf dem Gerippe eines Rindes peitschenknallend heranjagt. Eine neuere, schwarzmalerische und plastische Fassung zeigt den wilden Jäger auf einem aus dem Dunkel herausgaloppierenden Schimmel, während hinten verzerrte Köpfe, jagende Rosse, Frauenleiber verschwommen sichtbar werden. Erstaunlich ist die Mache dabei. Alles bestimmt in dem grauenhaften Ungefähr von Körper, Charakter, wütender Bewegung, so dass die Phantasie Spielraum hat, den Nerveneindruck zu vergrössern; und doch nirgends ein Strich mehr als das

Ungefähr will; wie bewusst ist hier die Klippe umgangen, an der z. B. Hennebergs hübsche Idee einst strandete! —

Ein neues Meisterwerk, dessen Wurf so recht charakteristisch für die Lebenskraft des Künstlers bei allem Spiel mit Verfallzeit-Vorstellungen ist, gehört dem Sphinxproblem an, — jenem Gebilde orientalischer Sinnenglut und Starkrassigkeit, dem der Ägypter bei seinem düsteren Hang für die Betrachtung des furchtbar-erhabenen Werdegangs in der Welt die vollendetste und häufigste Darstellung abgewann, indem er einen Weibes-Oberkörper mit den Attributen der Fruchtbarkeit und den Unterkörper einer Löwin organisch verband. Nur die asiatischen, weniger die europäischen Griechen mit ihrem ästhetisch gestimmten Lebensgefühl pflegten den Typus weiter, der in der römischen Welt später beliebt wurde, als mit dem Verfall des Cäsarentums und der Entnervung der julischen Familie die üppigen Kulte des Orients von Süditalien her allmählich gegen Rom vordrangen. In neuerer Zeit haben Barocco und Rococo dies klassische Inventarstück rauschender Sinnenlust und üppigen Formengefühls wieder gern benutzt und dann der neueste nordische und französische Symbolismus die Sphinx mit Vorliebe als Sinnbild für geheimniskrämerische Daseinsgrübelei gewählt, wobei freilich der ursprüngliche Begriff von der physischen Fruchtbarkeit der Natur im Zusammenhang mit den Schauern des unstillbaren Geschlechtshungers in der Kreatur verloren ging und bloss das Rätsel von der unwiderstehlichen Naturmacht des Weibes übrig blieb.

In drei Stufen hat sich Stuck wieder zur ursprünglichen Auffassung entwickelt, die letzte mit einem Meisterwerk bezeichnend, welches die beste Lösung des Problems in der Gegenwart bisher sein dürfte. Landschaftliches Beiwerk klingt noch sehr mitwirkend in das erste Bild hinein; fast winzig ruht in dämmeriger Höhle und am Rand einer hohen und feuchtdunklen Felswand, in schwindelnder Höhe dazu lauernd das dämonische Ungeheuer und schaut mit seinen roten Augen wartend hinaus; die schwarzen Haare fliessen ihm dabei wild über die weissen Brüste herab. Hier brütet das Geheimnis noch der Lösung entgegen. — Hernach hat Stuck es mit der geistigen Auffassung des Hellenentums versucht. »Oedipus löst das Rätsel der Sphinx«. Wie eine Katze zum Sprunge bereit liegt das üppige Ungeheuer hier neben dem Menschenschädel in der Felsnische und starrt wild den Epheben an, welcher ihr mit gelassener Ruhe, ein wenig humoristisch sogar, des Rätsels Lösung hersagt. So wird sie Jeden fragen, der des Weges mit jungen Pulsen kommt und sich vor Jedem in den Abgrund stürzen, der den Menschenlauf erkennt und als das natürliche Maass aller Dinge nimmt. — Der Meisterwurf ist jedoch erst der dritte. Hier liegt die Sphinx mit ihrem starken Löwenkörper auf einem Felsblock; sie beugt sich weit vor und küsst lechzend den vor ihr knieenden nackten Jüngling und saugt ihm Atem und Leben aus und zerkrallt ihm mit den Tatzen den unentrinnbar umklammerten Körper, während er in ohnmächtigem Ringen die Rechte weit ausstreckt. Hier ist die Sphinx mit ihren zahllosen

Brüsten das Sinnbild der unersättlichen Gier in der schrankenlosen Natur, welche grauenhaft gegen das Leben wütet, um es ineinemfort neu zu schaffen. Malerisch ist dies Werk ein Kleinod dazu. Mit erstaunlichem Natur- und Formengefühl sind diese Körper modelliert und in wilder Leidenschaft verbunden, dabei aber in tonigweicher Schwarzmalerei ein Lebenshauch getroffen, wie er kaum vollkommener und unmittelbarer sein könnte. Der Aufbau ist rechtwinklig und mit einer sehr geschickten Hand das auf Hals und Brüsten der Sphinx gesammelte Licht am Horizont und auf dem Felsstück fortgeführt. Nicht viele Werke des Künstlers haben eine so kraftvolle und so arglose Natur und auch nicht viele eine so packende Unmittelbarkeit; hat doch selbst die hochlöbliche Münchener Polizei aus Furcht vor diesem gefährlichen Viech im Bilde die Ausstellung der Photographie in den Schaufenstern vor einiger Zeit verboten. —

Dann ist das Thema vom Weib unter dem Gesichtspunkt des moralischen Begriffs sehr originell in der »Sünde« gestaltet. Am einfachsten in der Radierung mit dem nackten üppigen Weib und der ihren Körper umringelnden Riesenschlange, die noch einmal beide in dem flott hingestrichenen neuesten Bilde, bei dem nur das Gesicht des Weibes mehr vom Laster entstellt ist, wiederkehren. Anders ist die Darstellung in der bekannteren Fassung mit den gleissend tiefen Farben. Hier ist der schlanke jugendliche Körper gegen eine Wand gestellt und unergründlich wie mit verzehrender Frage schauen die schwarzen Augen aus dem Gesicht

heraus; das schwarze Haar fällt verdeckend über die linke Schulter; ein gefleckter Schlangenleib umgiebt den Rumpf wie ein Rahmen und endet im giftig blickenden Schlangenkopf auf der rechten Schulter des Weibes. — Als »Medusenkopf« ist dies Problem alsdann im antiken Sinne behandelt. Starr und tötlich blicken hier die glasig-grünen Augen mit dem rötlichen Schimmer aus dem schönen, auf einen grünen Ton gestimmten Gesicht mit dem halb offenen Mund, und aus dem Scheitel ringen sich drei dünne Natternpaare in wohlstilisierten Windungen rings herum. — Zweimal dann ist das Thema in der antiken Vorstellung von den Furien angefasst. Auf einem der frühsten Werke in schwarzmalerischem Stil: »Der Mörder« warten im engen Felspass hinter einem Vorsprung die drei »schrecklichen Mütter« als Scheusale mit halbnackten hektischen Körpern, Vipern im Haar und als Schmuck um die Armgelenke gewunden, während der Mörder von seinem Opfer eben den regennassen Weg verstört heraufgestürmt kommt. Der Anblick dieser Weiber ist allerdings ein sehr geeignetes Vorspiel für die kommenden Seelenqualen des Blutbefleckten. — Viel bedeutender hat Stuck in einer von Prudhons berühmter Staatsallegorie wohl angeregten Auffassung den gleichen Vorwurf neuerdings gestaltet und ist seinen besten Würfen damit nahe gekommen. Hier stürzt der spärlich bekleidete Mörder über eine mit Wasserlachen bedeckte Haide vom glühenden Horizont geängstigt heran und stiert mit entsetztem Auge vor sich hin, während er im Dauerlauf die Fäuste ballt. Über und hinter

ihm gleiten flügellos durch die Luft dic Erinnyen in flatternden Gewändern als üppigschöne Weiber mit wildem Racheblick und gellenden Rufen; sie suchen



Der Krieg.
(Aus der Stuck-Mappe von Franz Hanfstaengl in München.)

ihn zu packen und »das böse Gewissen« zu stacheln, — nicht mit Mitteln äusserer Gewalt, sondern als verführerische Weltdamen, die sie im Typus sind, mit den furchtbaren Waffen gesellschaftlicher Verfolgung.

Wundervoll in der Form, im Aufbau, in der Natur, genial in den Verkürzungen und in der psychologischen Charakteristik, — und hier ein zweifelloser Fortschritt Stucks! — ist das Bild in den etwas weichlichen Farben leider nicht ganz gelöst. — — Man sieht bis hierher: das Weib und die Erotik, die den Reiz seiner Faunen- und Kentaurenbilder ausmachen, sind auch das Grundproblem in der Mehrzahl seiner Allegorieen. Heraus davon fällt nur eine bei Niederschrift dieser Studie noch nicht fertige Schöpfung vom »Sisyphos«, — — dann aber sein grösstes bisheriges Werk: »der Krieg«.

Auch dieser Vorwurf ist durch die Kunst des Barocco wie Rococo unendlich oft behandelt; er gehört neben dem Frieden noch heute zu den beliebtesten Staatsallegorieen, seit die moderne Völkerentwickelung in Verkehr, Austausch, Zusammengesetztheit der Verhältnisse, mit der allgemeinen Wehrpflicht Kriege viel einschneidender in das Dasein des Siegers wie des Besiegten gemacht hat, als dies früher der Fall war; zahllos fast sind eigenartige Allegorieen dieser Art in Monumentalwerken von den Barockmeistern bis zu Geselschap, in der Kleinkunst von Goya bis zu Rethel und Menzel geschaffen. Um so bedeutender wird die originale Neuheit in Stucks riesigem Pinakothekbild, von der nichts abgeht, auch wenn Rethel ihn vielleicht bis zu einem gewissen Grade angeregt hat. Form, Malerei, Natur, monumentale Einfachheit sind so bedeutend und harmonisch, dass wir hier vor einer der Haupt-Schöpfungen aus den letzten Jahrzehnten stehen; ist Stuck doch das Schwerste dabei gelungen, mit wenigen Figuren eine umfassende Vor-

stellung zu erwecken, die keiner Erklärung bedarf. In eine finstere, nur am Horizont ein wenig aufgehellte Landschaft wird der Blick geöffnet. Nackte Männerleichen, wundervoll im Helldunkel gemalt, mit verzerrten Gesichtern und geballten Händen, die von der letzten Todeszuckung zeugen, liegen Leib an Leib, soweit man den Boden überblicken kann. Und grausiges Todesschweigen darüber. Auf zottig-schwarzem Gaul, der abgetrieben mit der Zunge lechzt und vorsichtig mit dem Fuss nach Lücken zwischen den Leichen sucht, reitet der nackte Genius des Krieges über das Feld. Der blutige Zweihänder ist geschultert, der Arm herausfordernd in die Seite gestemmt; stolz ist die Haltung; hart und grausam schaut der Blick aus dem von goldenem Lorbeer umwundenen Haupt auf die Wahlstatt und kaum zufällig klingt im Gesichtsschnitt eine Ähnlichkeit mit den Zügen des ersten Napoleon an, der unter den Feldherren der neueren Zeit den unerbittlichen Kriegsheros am besten vermenschlicht hat. — Das ist Stucks bisheriges Meisterwerk, dem er zeitlich die zweite »Vertreibung aus dem Paradiese« und das »böse Gewissen« als Zeichen eines erwachten starken Entwickelungsdrangs folgen liess. In Originalität, Stilgefühl, Malerkunst, künstlerischer Wärme und Einfachheit gipfelt hier bis heute sein Werk. Und hier dürfte auch die eine Seite seiner Zukunft zu suchen sein. —

* * *

Die andere wird von der Antike bestimmt sein und geht vielleicht einmal mit jener ganz zusammen, wenn

reifere Jahre seinen Blutlauf weniger stürmisch machen werden. Er hat kein einfaches Naturell in seiner Leidenschaftlichkeit; er geht nicht methodisch und bedächtig fort, seit er das Kunstgewerbe verliess; eine so gerade aufwärtsgehende Bewegung sein Stil zeigt, ist er doch sprunghaft in den Fortschritten. Er ist zu stürmisch, zu empfänglich für Eindrücke, als dass er gelassen schaffen könnte. Seine Kraft ist auch von den Malererfolgen zu selbstvertrauend und thatenlustig geworden, als dass er sich nicht nach allen Seiten gedrängt fühlte. Aus der romantischen Welt voll Liebeslust und Humor drängt es ihn in ernste Gedankenkreise, — aus der antiken Welt in die christliche, — und in das Erwachen berauschender Jugendträume, die mit berückenden Gebilden ihm märchenhafte Erfolge an Bewunderung, Ehren, Geld bringen, mischen sich düstere Vorstellungen von der Welttragik und der Qual alles Lebens. Eine zehrende Unruhe ist in ihm, so gelassen er als Mensch scheint.

Diese spielende Unruhe hat auch seine frühsten antiken Darstellungskreise bestimmt. Da war keine Ruhe zu umfassender Vertiefung in das Drum und Dran seiner Kreise. Böcklin hat erst lange die italienische Natur beobachtet, ehe er an seine romantischen Geschöpfe ging. Stuck zögert nicht, deutsche Waldheimlichkeit und bayerische Hochmoorpoesie, die ihm örtlich nahe lagen, zu nehmen und hier hinein seine Kreaturen zu stellen, bei denen der brünett-romanische Typus zwar meist vorkommt, die in ihrer ewigen Verliebtheit Gallier sein könnten, im Grunde aber gute



Athlet.

Deutsche sind. Wenn er hierbei gegen das Reale und Archäologische der Antike so lange gleichgültig ist, darf man es aber nicht Bildungsmangel heissen. Unruhiges Temperament und zupackende Künstlerlaune halten ihn zuerst von allem methodischen Studium ab und wenn er je auch Lust und Neigung dazu besessen, dann hatte die Gipsantikenklasse diese erstickt. — Hier tritt jedoch allmählich eine Wandlung ein. Ein paar so feine Blüten späthellenischen Malersinns wie der »Sieger«, die beiden Pallasköpfe, die »kämpfende Amazone« geben Kunde, wie ihn die antike Welt nach und nach in Bann geschlagen hat; er beginnt sich einzuleben; bald genügt ihm die Farbe nicht mehr; alte Neigungen regen sich aus der Zeit, da der Knabe in der niederbayerischen Ebene tagelang vor einem Klumpen Thon sass und ihm menschliche Gestalt zu geben suchte. Das bekommt jetzt Fleisch und Blut, und wieder ist sein altes Glück bei ihm, denn seine erste Plastik schon ist ein Meisterwerk und macht solches Aufsehen, dass alle Sammlungen sich beeilen, sie im Bronze-Abguss zu erwerben.

Dieser »Athlet«, welcher mit Anstrengung eine schwere Eisenkugel hebt, überrascht im Augenblick sowohl durch das geläuterte antike Stilgefühl, wie durch die erstaunliche Naturbeobachtung. Von jeder Seite aus ist er in Umriss und Linie rein und vollkommen, und jede Muskel scheint ein Meisterzug für sich im Aufschwellen unter dem unmittelbaren wie dem sogenannten Reflexdruck. Er geht über die Antike durch die michelagnioleske Freude an Stärke und Muskelspiel

hinaus, zeigt tiefe Anatomiekenntnis und eine Ausdauer in der Beobachtung in Verbindung mit angeborenem plastischem Gefühl, die dem mit der Unzulänglichkeit der äusseren Hilfsmittel für solche Probleme nicht vertrauten Laien kaum auffallen. Man nehme irgend ein Stück der Figur an beliebiger Stelle heraus und jeder Künstler-Anatom wird genau die Verhältnisse der übrigen und die Druckschwere berechnen können. Dabei ist die Behandlung eine antikisch-glatte, in der jede Uebertreibung vermieden und dieser ganze hochangespannte Apparat von Sehnen und Muskeln so ausgeglichen ist, dass kein Gefühl von Überanstrengung und von roher Kraft aufkommt, sondern die anmutig-leichte Vorführung der Form dem Auge schmeichelt. Überall ist auf das Genaueste die Verschiebung der Körperteile durch den schweren Druck beobachtet, als wüsste der Künstler aus eigener Praxis, auf welchen Hebelgesetzen Kunststücke dieser Art beruhen. — Das ist jedoch nicht das einzige Bildwerk von seiner Hand. Sogar in der Malerei hat er Plastiken behandelt, wie z. B. in der gemalten Bronze-Figur eines Kupido, der auf dem Rückenpanzer einer Schildkröte steht und eine grosse weisse Iris-Muschel, nach der das Bild »Nautilus« genannt ist, auf Kopf und Händen trägt, um lachend damit Athletenkunststücke zu parodieren. — Bei der schon 1893 entstandenen Bronze eines »Verwundeten Kentauren« wiegt die naturalistische Behandlung der Oberfläche vor; auch hier sind die organischen Naturbedingungen und die Bewegung, wie er in heftigem Schmerz aufschreiend den Oberkörper nach hinten



Amazone.

wirft und die Rechte auf die Wunde in der Brust presst, während er sich mit der Linken auf dem Pferderücken stützt, vortrefflich beobachtet. Sehr interessant ist der tierische Schädel mit der zurückliegenden Stirn, der Habichtsnase, dem breiten Mund geformt; eine raubtiermässige Wildheit ist hier, die sich in keinem der Kentaurenbilder in dieser Ursprünglichkeit findet. — Ein Relief von »Adam und Eva«, — ein solches in tieferer Tönung und graziöser Behandlung mit den sylphenhaften »Serpentintänzerinnen« entstehen nebenher. — Ein kleines Meisterwerk in seiner zierlichen Vollendung ist die »Amazone« als bisher letzte Plastik des Künstlers. Sie sitzt, nur vom Helm mit grossem bogenförmigem Aufsatz geschützt, nackt auf dem langsam schreitenden Ross und holt eben zum Wurf der Lanze weit aus, — was eine schöne kreisförmige Silhouette ergiebt. Der jugendlich-schlanke, mädchenhafte Körper wie der des Pferdes sind glatt gehalten und ein reines Stilgefühl mildert schönheitselig jede Form und jede Bewegungslinie, so dass man glauben könnte, ein Original aus der besten hellenischen Zeit vor sich zu haben, das die Gunst der Zeit frisch in der Bronze-Oberfläche erhalten hat. — —

— — Aber darüber hinaus ist Stuck's Lust an der antiken Kunst und Kultur in den letzten Jahren noch ständig gewachsen. Sie hat diese plastischen Meisterwerke hervorgerufen; sie ist der Antrieb zu der erwähnten kleinen Sammlung im Vorraum der Akademie-Werkstatt gewesen; sie ist den Stil veredelnd und erhöhend in seine religiösen und weltlichen Allegorieen

der Neuzeit gedrungen und schliesslich hat sie diesem Zeichner, Maler und Bildhauer zur Vervollständigung der Gesammtkünstlerschaft die Reissfeder des Baukünstlers in die Hand gedrückt, um ein modernen Bedürfnissen genügendes und doch ganz von klassischem Geist durchwehtes antikes Haus für seinen Wohnsitz zu errichten. Jenseits der Isar ist über den grünen Maximiliansanlagen dies Künstlerheim 1898 dort errichtet worden, wo nahe dem Vorort Bogenhausen eben ein vornehmes Villenviertel entsteht. Alle Aufrisse der Fassade, der Anordnung, der Ausstattung stammen vom Künstler selbst und nur die Konstruktion wie die Ausführung blieb dem Architekten überlassen. Ein Vorgärtchen mit Brunnen, ein säulengetragener Balkonbau leiten zu dem zwei Stockwerk hohen Haus mit der fesselnden Gliederung, den reizvoll behandelten Fenstern hinter vergoldeten Gittern, dem flachen Dach mit seinen Statuen, der archaïschen Bronzewölfin Roms auf der Abschlussmauer der seitlichen Pergola. Innen führt die feierlich gestimmte Vorhalle mit ihren farbig-getönten Reliefs und den Standbildern in das durch seine Sternenkreisdecke auf tiefviolettem Grund merkwürdige Musikzimmer und den ganz in Mosaik ausgelegten Empfangssaal daneben, der neben dem Goldglanz auch mit seiner schlanken, in Holz die Zierlichkeit der antiken Bronzemöbel nachahmenden Ausstattung einen blendenden Eindruck hervorruft. Das reich mit Gobelins geschmückte Wohnzimmer daneben und der mächtige Renaissance-Speisesaal mit seinem lebendigen Ausblick auf das grüne Gärtchen dahinter schliessen hier die offizielle

Zimmerflucht ab. Oben bildet die Werkstatt den Mittelpunkt. Sie ist mit den grossen Gobelins an den Wänden, dem getäfelten Fussboden, der zwischen den Tragbalken kassettierten Decke und der jonischen Säule in der Fensterecke von tempelhafter Feierlichkeit, — — und überall hier wie im ganzen Haus weht uns der gleiche eigene, alltagsfremde, selbstherrliche und einsam seinen glühenden Träumen nachhängende Geist an, um den die Antike ihr verführerisches Zaubernetz geworfen hat.

Hier sind die Zeichnerjahre vor 1890 bis auf die Erinnerung an den Märchenerfolg der eigenen Laufbahn vor der Farbenpracht verblasst. Er hat nur noch einmal seitdem ein kunstgewerbliches Thema behandelt, — diesmal 1898 jene dekorative Friesmalerei in gelblichen gothischen Ranken auf blaugrünem Grund mit Wappen dazwischen und sehr geschickt ins Ornamentale übersetzten, wenn auch sonst nicht sehr glücklichen Figuren einer »Jagd nach dem Glück«, welche Stuck im Auftrage Wallots für eine Wandelhalle im Reichstagshaus schuf. Die geschmack- und kunstvolle, wenn auch nicht gerade geniale Schöpfung ist weitberühmt durch ausfällige und weder im Inhalt noch im Ton berechtigt gewesene Kritik im Reichstag seitens eines Abgeordneten im Frühjahr 1899 geworden.

* * *

So weit ist heute das Werk von Franz Stuck zu überblicken. Es ist eines der interessantesten der Gegenwart. Nicht nur in seiner heissen Sinnlichkeit und in

seiner tiefäugigen Fremdartigkeit, sondern auch durch die fast seltsam gemischten Elemente darin. Einige zwar nicht genealogisch, aber durch den menschlichen Typus Stucks im Zusammenhang mit Stileigentümlichkeiten nachweisbare Tropfen romanischen Bluts in seinen Adern ringen mit deutscher Phantasie und Bildung und



Villa Stuck. Nach einer Federzeichnung des Künstlers.

aus modernen Instinkten heraus um die Oberhand und geben in ihrer Gesammtheit eine geheimnisvolle Mischung vom Pompejanischen mit dem Tizianischen im Farbengefühl und der Farbentrunkenheit. Zwei parallele Ströme lösen sich dabei in wechselndem Wachstum heraus: der zu düster gestimmten Allegorieen aus der zeitgenössischen Lebensauffassung und der zur ursprüng-

lichen Reinheit der antiken Form. Eine wälsche und eine deutsche Seele ringen in ihm und suchen einander abwechselnd vorwärtszudrücken; wohin sein Weg damit gehen wird, ist heute noch nicht absehbar.

Auch Böcklin war ja in Stucks jetzigem Alter nur eine geniale Erscheinung und ein Virtuose ohne Anspruch auf die Herrschaft über das Jahrhundertende. Wir können Stuck gegenüber nichts Anderes heute thun, als sein Überschreiten des Schwabenalters abzuwarten. Ob er aber tief in die Kunstrichtung der nächsten Zukunft eingreift als einer der Führer, — ob er in einsamer Herrlichkeit als ein glänzender Meteor gleich Makart und Lenbach durch die Gegenwart ziehen wird, — das bleibt gewiss: er gehört eng zum Bilde von unserer Zeit als einer der bedeutendsten und bestechendsten Künstler, und er wird in seiner merkwürdigen Erscheinung als ein problematisches Naturell kaum jemals an Interesse verlieren.

Berlin, im Mai 1899.

Franz Hermann Meissner.

LÜDERITZ & BAUER BUCHBINDEREI BERLIN W.